PERRENOUD
GENÈVE

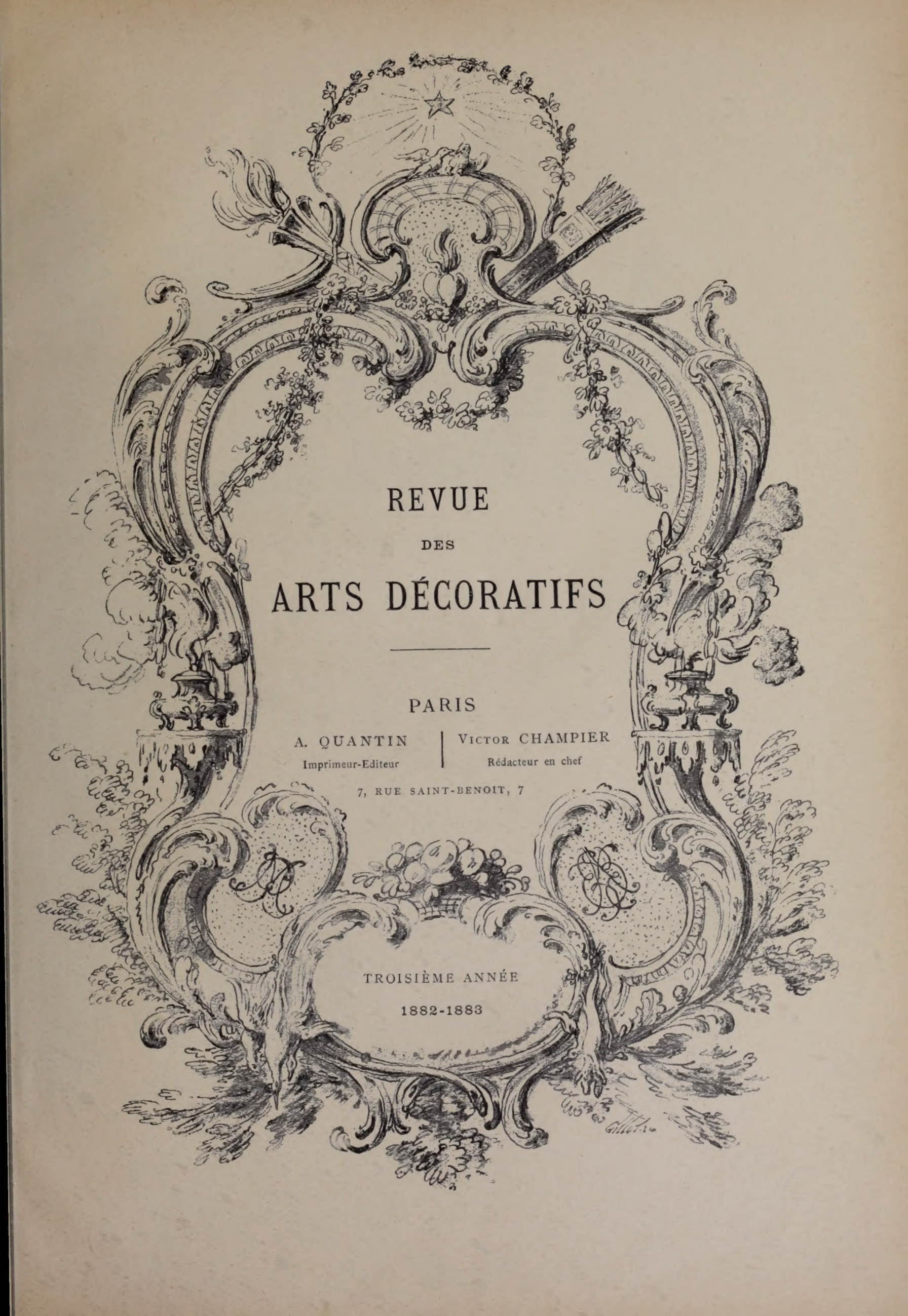
REVUE

DES

ARTS DÉCORATIFS

TOME III

VILLE DE GENÈVE
BIBLIOTHÈQUE
Ecole des Beaux-Arts



REVUE
DES
ARTS DÉCORATIFS

PARIS

A. QUANTIN
Imprimeur-Editeur

VICTOR CHAMPIER
Rédacteur en chef

7, RUE SAINT-BENOIT, 7

TROISIÈME ANNÉE

1882-1883

THE GETTY CENTE
LIBRARY

Projet de M. Falguière pour le couronnement de l'Arc de Triomphe.

REVUE DES ARTS DÉCORATIFS

LE SALON DES ARTS DÉCORATIFS

C'est la première fois qu'une exposition consacrée aux arts décoratifs s'ouvre à côté du Salon annuel de peinture et de sculpture dans le palais des Champs-Élysées. Ces deux expositions, bien que séparées sous le rapport administratif, peuvent marcher parallèlement, car elles se complètent l'une par l'autre et ne font nullement double emploi. Appuyée sur les vieilles traditions académiques, la *Société des artistes français* qui a pris la direction du Salon annuel fixe la limite des beaux-arts dans l'exercice professionnel de la

peinture, la statuaire, la gravure et l'architecture, et, partant de ce principe, elle interdit l'entrée de ses expositions à toute œuvre d'art qui serait entachée d'industrie ou d'applications mobilières. Il y a là pour elle une barrière infranchissable, et elle accepte toutes les conséquences logiques de son point de départ. Pour n'en citer qu'un exemple, un tableau représentant un vase, que l'artiste n'a pas composé, mais qu'il a copié avec fidélité, appartient à la section de peinture et doit en conséquence être classé dans les beaux-arts. Au contraire, l'artiste qui aura inventé et combiné les formes du vase reproduit sur le tableau ne saurait prétendre à exposer son œuvre dans le Salon que dirige la *Société des artistes français,* parce que son travail n'appartient pas en propre à l'une des quatre professions, qui constituent seules ce qu'on est convenu d'appeler les beaux-arts.

Il était donc nécessaire d'appeler dans une exposition parallèle les produits qui relèvent de l'art, sans appartenir directement à l'une des quatre sections professionnelles, et c'est ce qui a fait naître l'idée du *Salon des arts décoratifs.* A nos yeux, la limite qui sépare l'art et l'industrie est absolument impossible à fixer, par la raison que le terme d'*art* ne saurait s'appliquer à des productions d'une nature particulière, constituant un genre spécial, mais simplement à des productions dans lesquelles une intelligence créatrice a dirigé la main de l'exécutant. Il ne s'agit donc plus ici de savoir si les ouvrages présentés au jury relèvent d'une profession ou d'une autre, mais simplement s'ils appartiennent à l'*art,* dans le sens le plus large que ce terme comporte. En outre, le *Salon des arts décoratifs,* en admettant les projets, les études et même de simples esquisses, prend par cela même un caractère éminemment instructif.

L'Union centrale des arts décoratifs, qui a organisé cette exposition, provient de la fusion de deux sociétés dont l'une s'est fait connaître depuis longtemps par ses brillantes expositions d'art appliqué à l'industrie, et dont l'autre s'est constituée spécialement pour la fondation d'un musée permanent, où les artistes et les ouvriers de l'industrie puissent trouver des modèles. De là vient le double caractère des objets que le public est appelé à voir dans le *Salon des arts décoratifs.* Les organisateurs de l'exposition ont tiré un parti très heureux du local qui leur était assigné. La galerie centrale est consacrée au musée et aux collections d'objets anciens; les salles contenant les ouvrages exposés par des artistes modernes sont disposées autour de cette galerie à laquelle elles donnent accès.

On peut regretter toutefois que les organisateurs de l'exposition n'aient pas appliqué avec une rigueur suffisante des dispositions arrêtées en prin-

cipe pour la place qui doit être affectée aux envois des artistes vivants. Ainsi M. Falguière a envoyé au Salon des arts décoratifs un projet de couronnement pour l'Arc de Triomphe. C'est une maquette en cire de dimension très restreinte et d'une facture absolument sommaire comme est toujours la première pensée d'un artiste. Ce projet n'en a pas moins une très grande importance, puisque la commission des fêtes du 14 juillet a décidé que cette maquette serait exécutée à titre d'essai sur une grande échelle pour qu'on puisse juger de l'effet qu'elle produirait sur le monument.

Pourquoi le modèle de M. Falguière a-t-il été placé dans la galerie du musée, parmi les objets anciens? C'est ce qu'il est vraiment difficile d'expliquer. Cela se comprendrait à la rigueur, si le projet était isolé dans la salle, de manière que le spectateur en s'éloignant pût se rendre compte plus exactement de l'effet qu'il pourrait produire à distance. Mais il n'en est rien : la maquette, perdue au milieu des vitrines, ne peut, au contraire, être examinée que de près, absolument comme s'il s'agissait d'une pièce d'orfèvrerie. On peut donc comprendre la pensée du sculpteur pour le groupement et le geste des personnages, mais il est fort difficile d'en apprécier la valeur décorative par rapport au monument, puisque, dès qu'on veut s'éloigner de quelques pas, on se heurte à une vitrine qui empêche de prendre le recul nécessaire. Ces observations faites, passons au projet. Au sommet du colossal monument qui termine l'avenue des Champs-Élysées, le sculpteur place un char triomphal traîné par quatre chevaux et portant une figure allégorique de la France. Dans une œuvre décorative, l'artiste est obligé de subordonner son inspiration aux nécessités d'un emplacement déterminé d'avance. L'arc de triomphe de l'Étoile, placé dans un centre où aboutissent des avenues partant de directions différentes, exige un couronnement dont la silhouette soit compréhensible de plusieurs côtés. Pour se conformer à cette nécessité, l'artiste a composé son groupe de manière que l'ensemble soit à peu près circulaire.

Vu de face, le groupe se présente bien et l'artiste a su éviter la monotonie qu'auraient quatre chevaux lancés au galop en plaçant entre eux des Victoires qui les conduisent par la bride. Mais la plus grande difficulté du projet était peut-être la partie postérieure du monument, qu'il fallait rendre intéressante, bien que la figure principale fût vue de dos. Il y avait, dans les angles surtout, un vide qu'il était nécessaire de combler. L'artiste y est arrivé en plaçant de chaque côté du char un groupe de personnages : d'un côté, une femme et un enfant s'appuient contre un ouvrier qui défend ses foyers, et, de l'autre, un soldat tombe au champ d'honneur à côté de son

camarade qui combat. Ces deux groupes personnifient le devoir civique et le devoir militaire.

Contrairement à la tradition qui veut qu'un triomphateur soit toujours debout, M. Falguière a personnifié la France dans une figure assise; mais pour justifier cette position, il faudrait que le char fût beaucoup plus élevé, ce qui est du reste, croyons-nous, dans les intentions du sculpteur. Autrement le spectateur qui regardera d'en bas distinguera à peine cette figure de celles qui l'entourent. C'est une confusion qu'il faut éviter à tout prix en donnant à l'ensemble une forme plus pyramidale; pour que la France commande le groupe, il faut qu'elle forme, sans aucune hésitation pour l'œil, le sommet de la pyramide.

La réputation de M. Galland n'est pas bien tapageuse, mais elle est très grande dans le monde des artistes et des amateurs sérieux. Il faut donc féliciter les organisateurs de l'exposition qui ont consacré une salle spéciale à l'éminent artiste, auquel il ne manque que d'être mort depuis un siècle ou deux pour être classé parmi les plus grands maîtres de l'art décoratif. Quand les dessins et les études qui sont réunis en ce jour dans cette salle auront pris place dans les galeries du Louvre, on verra les jeunes artistes les étudier avec un louable empressement. Mais comment donc est-il arrivé, diront-ils, à concevoir ces belles architectures dont le secret était perdu depuis Paul Véronèse? Comment a-t-il su donner à ses figures nues ou drapées un mouvement si élégant et si bien approprié aux exigences de la décoration? Où donc a-t-il trouvé la loi de ces agencements, où les fleurs, les fruits, les emblèmes sont associés d'une façon si heureuse? Eh bien, la réponse, je vais la leur donner à l'avance. M. Galland est un peintre doublé d'un architecte et d'un sculpteur, et la simultanéité des études qui a été la cause première du développement de son talent est aussi le premier principe de sa méthode d'enseignement.

Nous ne trouverons pourtant pas ici d'œuvre capitale dans le genre de celles dont l'artiste nous montre quelques reproductions photographiques. Mais si les peintures que nous voyons n'ont qu'une dimension restreinte, elles n'en sont pas moins des modèles de goût et d'élégance. Il faudrait que nous pussions reproduire ou décrire ici quelques-unes des frises exposées au Salon des arts décoratifs. Mais ce qu'un croquis ne peut donner, c'est le charme du coloris, qui, dans la peinture décorative, ajoute à la forme la valeur d'un zéro après un chiffre.

Personne ne connaît mieux que M. Galland l'art des transitions si diffi-

ciles de la couleur réelle aux teintes conventionnelles, personne mieux que lui ne sait associer des fruits ou des fleurs dans tout l'éclat de leurs colorations avec des fragments d'architecture ou des figures peintes en camaïeu, personne enfin ne sait comme lui employer les *à plat* et les faire concourir au relief des parties qui doivent être modelées. Sous ce dernier rapport son plafond, pour un cabinet d'amateur, qu'il intitule l'*art vénitien*, est particulièrement curieux. L'exécution, en partant de la circonférence du plafond pour arriver au centre, présente comme un résumé historique des procédés et des aspirations de l'école vénitienne. Voici d'abord les teintes plates, telles que les employaient les vieux mosaïstes vénitiens, élevés dans les traditions byzantines. Puis vient une couronne de feuillage conçue dans le style des della Robbia; elle marque la transition qui s'est opérée en Italie au xve siècle et sert d'encadrement au motif principal. Enfin le Génie de l'art vénitien occupe le centre de la composition et tient une plume de paon, emblème de riche coloris qui a été pendant tout le xvie siècle le but de toutes les aspirations de l'école vénitienne.

Escalier de l'hôtel de M. Bonnat, par M. Guifard.

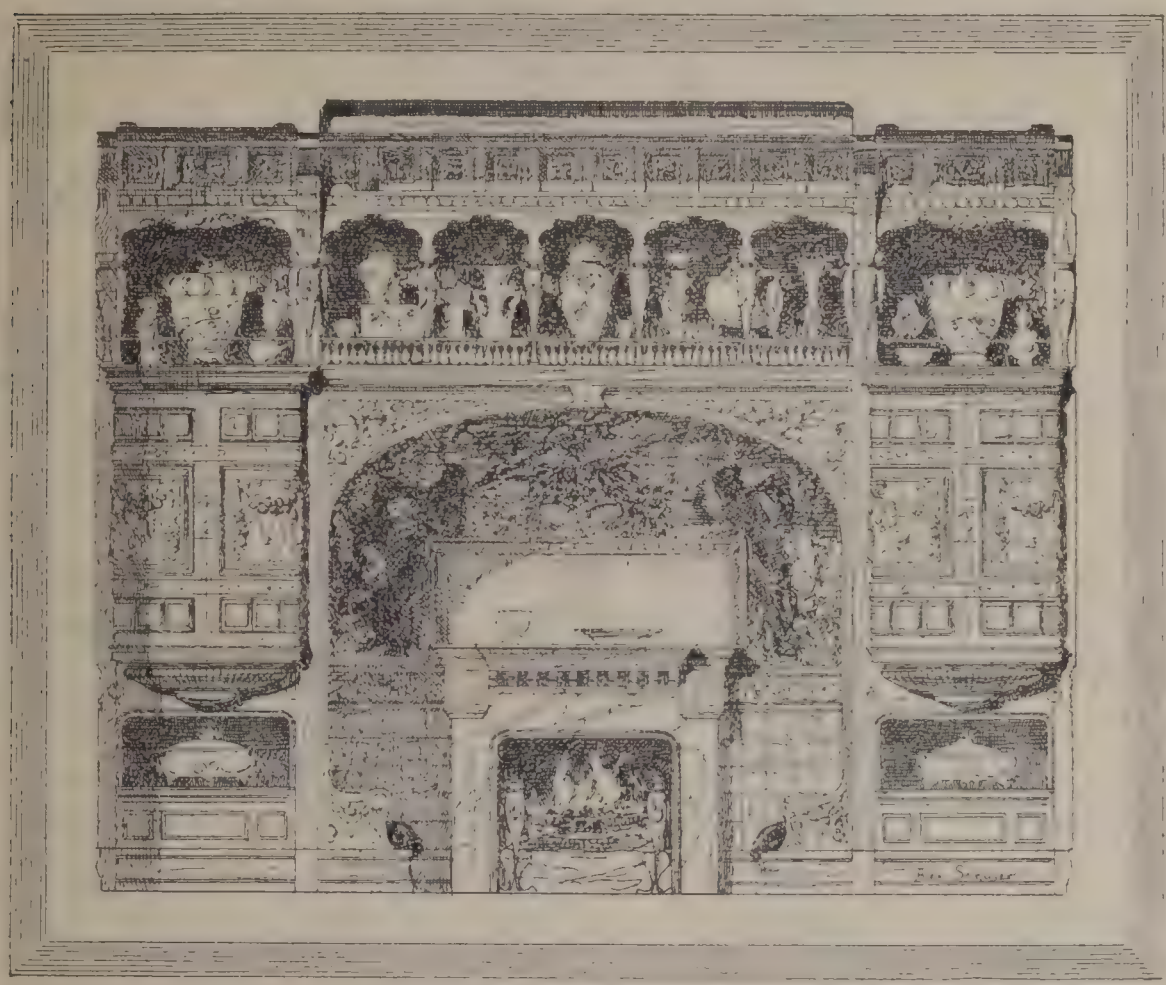
Je voudrais bien pouvoir m'étendre sur les frises, sur les projets de décoration, sur les études et les dessins de tout genre qui tapissent la salle consacrée à M. Galland. Mais la plume de l'écrivain est un assez pauvre instrument lorsqu'il s'agit de décoration et d'art ornemental. Dans une composition historique ou dramatique, le critique peut établir une comparaison entre le sujet et la manière dont il est rendu. Mais l'art décoratif est un peu comme la musique, il cause des émotions très vives, mais que la langue parlée ou écrite est presque toujours impuissante à définir. Il faut donc s'en tenir à une appréciation très sommaire de l'ensemble.

Les architectes qui savent peindre ou les peintres qui savent l'architecture ont toujours le don de captiver l'attention publique. C'est ce qui explique le succès qu'obtiennent les projets de décoration envoyés par M. Guifard. Un vif intérêt de curiosité s'attache particulièrement à l'hôtel de M. Bonnat dont M. Guifard nous montre l'escalier et le salon. Le public aime assez savoir comment les artistes sont logés, et M. Bonnat, si nous en jugeons par l'échantillon que nous montre M. Guifard, n'est certainement pas à plaindre. Son hôtel est luxueux; mais c'est un luxe de bon goût, où l'art se montre partout et le clinquant nulle part.

Nous ne connaissions pas encore M. Sandier, dont le Salon des arts décoratifs nous révèle cette année le talent. Au savoir de l'architecte et au goût exquis du décorateur se joint ici la très grande habileté du peintre qui se montre vraiment coloriste dans les jolies aquarelles qui ont pour titre le *Salon,* la *Salle à manger,* la *Bibliothèque,* le *Boudoir,* la *Chambre à coucher,* etc. La petite figure qui est destinée à servir d'échelle pour les proportions est toujours bien campée et d'une tournure parfaitement convenable pour l'habitante d'un pareil logis, ce qui jure un peu avec les habitudes traditionnelles de nos architectes, si dédaigneux, en général, de ce qui pourrait donner de la vie et de l'animation à leurs projets. Ajoutons qu'au lieu du monotone lavis aux ombres sèchement découpées, l'artiste s'est permis de substituer une touche spirituelle et amusante qui n'ôte rien à la rigidité du dessin, mais qui rend l'ouvrage agréable à regarder. Attiré par l'aspect séduisant de la représentation, on reconnaît, en l'examinant, que la distribution générale est tout à fait pratique, que les formes sont combinées avec beaucoup d'ensemble, et que la décoration ornementale est aussi séduisante qu'originale.

Les plafonds sont fort nombreux à l'exposition et nous amènent tout

naturellement à dire quelques mots de ce genre de peinture qui relève directement de l'architecture. Un plafond est une décoration architectonique qui nous donne l'illusion d'une large ouverture sur le ciel. C'est donc dans le ciel que la scène doit se passer, si l'on veut répondre au programme de l'architecte. C'est pour cela que les maîtres du XVIe et du XVIIe siècle ont si souvent employé l'allégorie ou les sujets mythologiques dans leurs plafonds. M. Tony Faivre, dans sa *Phœbé,* M. Mazerolle, dans sa *Vénus marine,*



SANDIER : Projet de décoration de salle à manger.

M. Machard, dans sa *Psyché enlevée par Zéphire,* M. Pinel, dans son *Réveil de la Nature,* se sont rigoureusement conformés à cette tradition.

Dans une tentative qui n'est pas sans audace, mais que nous ne trouvons pas heureuse, M. Gervex a essayé au contraire de rompre avec cette donnée et d'introduire le réalisme dans la peinture décorative. Que sur les murs d'une salle de la mairie du XIXe arrondissement, il représente les bassins de la Villette, nous pouvons lui passer cela; mais que pour le plafond de la salle des mariages dans la même mairie, il choisisse une scène de l'abattoir

comme centre de sa composition, c'est ce que nous ne saurions admettre. Il y a là un manque absolu de sens décoratif, et l'énergie de l'exécution, loin d'être une circonstance atténuante, accentue au contraire davantage la répulsion qu'on éprouve à voir au-dessus de sa tête une pareille représentation. Il y a un grand talent dépensé dans cette peinture, mais un talent dépensé à faux. En revanche, les études dessinées qui représentent chacun des personnages pris isolément sont tout à fait dignes d'éloges.

Nous ne nous arrêterons pas longtemps à M. Carolus Duran, qui est certainement plus heureux lorsqu'il agence le portrait d'une femme à la mode que lorsqu'il veut faire plafonner de nombreuses figures, comme dans sa peinture en l'honneur de Marie de Médicis, qui est destinée à la décoration d'une des salles du palais du Luxembourg. En voyant la perspective décousue et la couleur aigre de cette peinture, on pense involontairement à Rubens, qui a traité si admirablement le même sujet.

Les excellents panneaux décoratifs pour une salle à manger, envoyés par M. Truffaut, augmentent encore les regrets qu'a inspirés la mort prématurée de ce jeune artiste, qui semblait appelé par son talent précoce aux plus brillantes destinées.

Il n'est question en ce moment à Paris que de M. Vanderbilt, un Américain archimillionnaire et passionné pour les beaux-arts, qui emploie les premiers artistes de notre vieille Europe pour décorer le splendide hôtel qu'il possède à New-York. Il y a dans cet hôtel une vaste salle destinée aux banquets et dite salle du Camp du drap d'or, dont les verrières ont été exécutées par M. Eugène Oudinot, notre célèbre peintre verrier. Les cartons de ces vitraux, composés et dessinés par M. Reiber, figurent au Salon des arts décoratifs et méritent au plus haut point de fixer l'attention des amateurs. L'entrevue du Camp du drap d'or avait pour objet de préparer le mariage du Dauphin de France avec la fille de Henri VIII. C'est donc à cet événement que se rapportent les trophées, armoiries et blasons qui appartiennent, par le caractère, au style anglo-saxon de cette époque. Parmi les cartons exposés, les plus caractéristiques sont le trophée au tambour, celui au bouclier central, celui aux instruments de musique, etc. Cette décoration ornementale est d'un caractère vraiment saisissant, et M. Reiber, qui connaît à fond l'histoire de tous les styles, vient de montrer une fois de plus que la personnalité d'un artiste qui a le génie créateur peut rester tout entière dans une œuvre dont le caractère archéologique appartient à une époque déterminée.

VITRAUX

SALON DES ARTS DÉCORATIFS (1882)

CARTONS DE TROPHÉES D'ARMES, PAR M. E.-A. REIBER

Exécutés en vitraux de couleurs pour la salle des banquets de l'hôtel de M. W. K. VANDERBILT, de New-York.

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

La tapisserie est représentée à l'exposition par plusieurs ouvrages importants, et le ministère de l'instruction publique et des beaux-arts y a largement contribué en envoyant plusieurs modèles des Gobelins et de Beauvais. Parmi les premiers, nous signalerons tout d'abord la *Tornatura,* de M. Lechevallier-Chevignard, modèle d'une tapisserie des Gobelins, destinée au musée céramique de Sèvres. L'extrême distinction, qui est le trait caractéristique du talent de M. Lechevallier-Chevignard, est chez lui un don natif, qu'ont singulièrement développé les fortes études qu'il a faites sur l'antiquité et sur la Renaissance. Mais en s'imprégnant des chefs-d'œuvre du passé, l'artiste a su garder sa personnalité intacte, et dans la jolie figure qu'il nous montre tenant un vase, aussi bien que dans la délicate ornementation qui lui sert d'encadrement, il témoigne d'un goût qui lui appartient en propre et n'emprunte rien à personne.

Apollon, décoration pour le palais de l'Élysée, par M. Lameire.

L'Industrie; décoration pour le palais de l'Élysée, par M. Lameire.

Des médaillons en grisaille, entourés de fleurs, par M. Galland, et des compositions allégoriques de M. Lameire, destinées à la décoration de l'Élysée, un grand paysage de M. Paul Colin, et un autre de M. Harpignies pour le grand escalier du Sénat, et une feuille de paravent de style oriental, par M. Léon Parvillée, complètent la série des modèles de tapisseries envoyés par la manufacture des Gobelins. De son côté, la manufacture de Beauvais envoie des modèles de canapés dus à M. Dieterle et à M. Chabal-Dussurgey, dans lesquels les fleurs, les fruits et les enroulements de feuillage jouent

naturellement le rôle principal. Nous n'avons pas à insister sur la valeur décorative de ces modèles, et les croquis que nous reproduisons d'après quelques-uns valent mieux que la description que nous pourrions en faire.

CHARLES-JOSEPH LAMEIRE : Ancienne chambre de l'échiquier de Normandie.
(Fragment de la décoration pour le palais de l'Élysée).

En dehors de nos grandes manufactures nationales, nous devons appeler l'attention sur les esquisses de M. Geets, de Malines, qui ont servi de modèles aux tapisseries exécutées par la maison Braquenié pour l'hôtel de ville de Bruxelles. Ce sont de petites figures fort bien peintes, se rapportant aux anciennes corporations de métiers de la Flandre : beaucoup de tournure dans les personnages dont le costume singulièrement pittoresque fait penser à Albert Dürer et aux peintures décoratives du XVIe siècle.

Dans la céramique, nous signalerons le modèle de vase exposé par M. Sandier, les cartons de M. Lameire, et, notamment, le modèle du vase d'Hercule, exécuté à la manufacture de Sèvres, et les envois de MM. Boulenger, Barbizet, Pull, etc., qui portent comme toujours la marque d'un incontestable talent, mais ne nous apprennent rien de bien nouveau sur ces artistes familiers de nos expositions.

SANDIER : Modèle en plâtre pour un vase.

Nous avons également vu avec un grand plaisir les sept cadres contenant divers dessins de M. Carrier-Belleuse, qui montrent avec l'habileté qu'on lui connaît les applications de la figure humaine à la décoration ornementale. Les jolies peintures pour éventail de M. Lansyer, de M. Hédin et de M. T. Faivre montrent tout le talent que savent déployer de vrais artistes, dans ce genre qui, depuis le XVIIIe siècle, semblait un

peu abandonné. Enfin nous ne saurions trop recommander aux artistes et aux amateurs les eaux-fortes typographiques inédites exposées par M. Bodmer. Les oiseaux dans leurs nids, les cerfs qui bondissent, les colimaçons

LANSYER : Éventail.

qui rampent, les papillons qui voltigent, les mouches qui bourdonnent, les herbes, les mousses, les plantes grimpantes, forment un ensemble de compositions très neuves, toujours prises dans la nature et toujours vues avec un vrai sentiment de la décoration.

RENÉ MÉNARD.

(A suivre.)

DAMMOUSE : Assiette, porcelaine.

Dessin original de M. Paul Baudry, d'aprés une des figures de son plafond les *Noces de Psyché*.

L'EXPOSITION

DES

ŒUVRES DE PAUL BAUDRY

A L'ORANGERIE DES TUILERIES

Croquis de M. Paul Baudry.

Comme une sorte de complément du Salon qu'elle a ouvert au palais de l'Industrie, l'Union centrale des arts décoratifs vient d'organiser à l'orangerie des Tuileries une très intéressante exposition d'œuvres de Paul Baudry. Nous avons l'intention d'écrire un jour, dans cette *Revue,* une étude complète sur Baudry décorateur. Nous tâcherons alors de dégager l'enseignement que contient l'œuvre de l'un des maîtres de l'art moderne. Pour aujourd'hui, nous devons nous borner à rendre compte succinctement de son exposition présente, en tant qu'elle entre dans notre cadre, c'est-à-dire en tant qu'elle se rattache aux arts décoratifs.

Nous n'avons donc pas à nous occuper ici des portraits de MM. Guizot,

Dupin, Beulé, P. B., Guillaume, du général Palikao, du jeune duc de Montebello, de Mme P. B., de Mlle ***, de Madeleine Brohan, etc., etc. Nous ne pouvons qu'admirer en silence et passer pour arriver aux peintures décoratives.

La page capitale de cette exposition est le plafond que nous voyons sans doute pour la dernière fois, puisqu'il va partir pour l'Amérique : *les Noces de Psyché.*

Les organisateurs de l'exposition ont très intelligemment disposé ce pla-

Croquis de M. Paul Baudry pour le portrait de Mgr le duc de Chartres dans la *Vision de saint Hubert*, au château de Chantilly.

fond, qu'ils ont placé logiquement en plafond, et, ce qui ne gâte rien, dans un cadre de châssis représentant les architectures (magnifiques et anciens panneaux de bois doré) dont il est appelé à faire partie. Quatre glaces obliques, disposées aux quatre coins de la salle, permettent d'étudier sans fatigue cette vaste composition dans ses moindres détails. Nous avons donc sous les yeux et sur la tête un ensemble décoratif vu à sa place et dans son milieu. Ce sont des conditions que ne nous offre jamais le Salon des artistes vivants et qu'a heureusement inaugurées le Salon des arts décoratifs au palais de l'Industrie.

Les Noces de Psyché nous transportent en plein Olympe, au sein du séjour lumineux des immortels. Dans cet éther vibrant, presque animé, qui fait songer au ciel si transparent de la Grèce, les dieux de l'Hellade se dressent circulairement, posés sur la corniche arrondie du plafond, étalant les gammes chaudes ou blondes de leurs carnations, avec des oppositions, des alternances comme les grands coloristes savent seuls en trouver. Le dessin joue sa partie dans cette orchestration, en lui donnant toute sa valeur, par un accord parfait entre les lignes et les taches, cerclant d'un contour sévère les chairs solides et mâles, modelant amoureusement les chairs féminines frissonnantes.

Vénus, dans une pose onduleuse qui fait valoir la souplesse de son beau corps et sa grâce de déesse sur laquelle aucune déformation ne saurait avoir prise, se lève, voluptueuse et alanguie, dans l'azur du fond du tableau. A côté, Mars, conçu dans une tonalité rousse, les muscles solides, fait valoir par contraste la carnation délicate de la mère des amours. Jupiter, assis, grave, à côté de Junon vue de profil — dans une pose qui a le mérite de lui conserver son caractère d'épouse peu satisfaite, prête à tourner le dos à son seigneur et maître, et, en même temps, d'enfanter une silhouette d'une pureté incomparable — Jupiter se détache sur une sphère d'un bleu sombre intense, tandis que, du côté opposé du plafond, Neptune lui répond par la tonalité riche d'une draperie violette. L'amour et sa compagne Psyché présentent un groupe dans lequel le peintre semble avoir voulu concentrer toute la délicieuse poésie de l'adolescence. Abandon innocent, amour chaste, délicatesse des formes encore un peu grêles, harmonie tendre des nus : tout y est. Les dieux ont raison de se réunir pour célébrer les noces d'êtres aussi idéalement beaux. Autour de cette composition centrale, et dans des caissons séparés par des architectures, l'artiste nous a représenté des groupes d'enfants, comme il sait les peindre et comme on n'en a pas peint depuis le Corrège. Ces enfants, dont l'un, par exemple, a enfourché l'aigle envolé du maître des dieux, se jouent avec tous les attributs

des divinités; des draperies flottantes viennent rappeler les tons riches de la composition centrale.

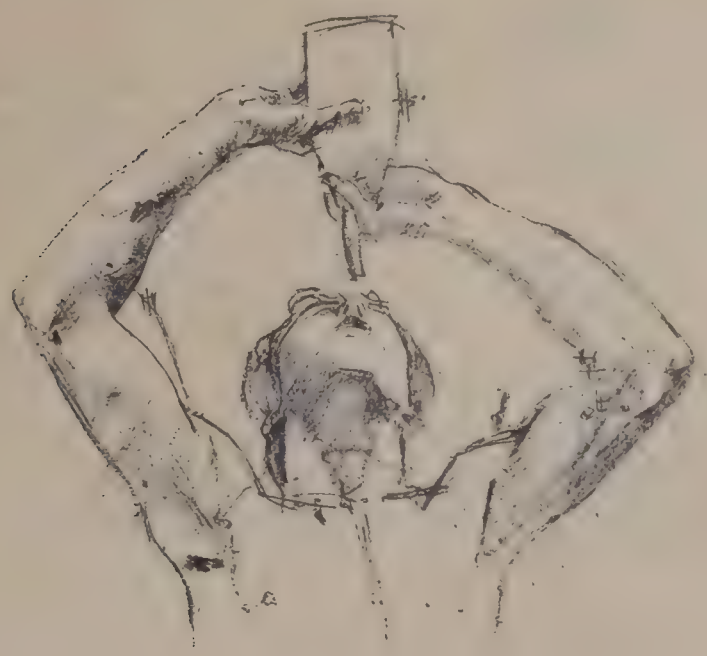
Le *Saint Hubert* du château de Chantilly est un vrai feu d'artifice de couleurs d'une habileté pour laquelle il semble ne plus y avoir de difficultés. La vie intense qui règne dans cette scène ne nuit en rien à son aspect décoratif.

Le plafond intitulé *Phébé* est traité dans une gamme d'un bleu lunaire, argenté par places et ramenant les regards par une heureuse gradation vers la draperie lilas de la déesse nocturne aux chairs volontairement froides. Elle s'élance du globe terrestre, le bras dirigé vers l'astre qui lui est consacré. Un petit Génie endormi sur un nuage, ayant à ses côtés une torche renversée, symbolise la fin du jour.

Nous ne pouvons que signaler les trumeaux d'une harmonie blonde qui décorent les murs de la salle d'exposition, et les merveilleux dessins, les esquisses, les cartons exécutés en vue du foyer de l'Opéra. M. Garnier est l'heureux possesseur de toute une série de premières esquisses; nous ne pouvons que lui en faire nos compliments. Les dessins de Paul Baudry sont toute une révélation, et il n'est plus nécessaire de constater leur charme pénétrant.

En somme, l'exposition de l'orangerie des Tuileries est un régal de délicats.

P. Rioux de Maillou.



Composition et dessin de M. Henri Lambert,
PEINTRE DE LA MANUFACTURE DE SÈVRES.

CONSEILS PRATIQUES

PEINTURE SUR PORCELAINE ET SUR FAIENCE

La peinture sur porcelaine et sur faïence est, sans contredit, une des applications les plus agréables et, en même temps, les plus faciles des arts du dessin et c'est aujourd'hui une des plus répandues et des plus pratiquées. Cela tient d'abord à la mode, car jamais les œuvres de céramique anciennes ou modernes n'ont été en aussi grande faveur qu'elles le sont à notre époque, et, en grande partie, aussi aux résultats relativement satisfaisants qu'il est facile d'obtenir sans posséder beaucoup de talent. Nous n'en voulons pour preuve que la quantité véritablement trop considérable de peintures sur porcelaine qui figurent tous les ans, et surtout cette année, au palais des Champs-Élysées. Il est fâcheux cependant de voir avec quelle indulgence incompréhensible les membres du jury, dont la sévérité est parfois si grande pour les autres branches de l'art, accueillent des œuvres sans aucun mérite, donnant ainsi une sorte de prime d'encourage-

ment à de faux artistes dont les deux tiers seraient incapables de tirer un parti quelconque de leur pinceau et ne pourraient même rivaliser avec le modeste élève décorateur qui apprend son métier de peintre sur porcelaine dans les ateliers du quartier du Temple.

C'est que, il faut le dire bien haut, le *métier* proprement dit occupe une place importante dans la peinture céramique et l'on a vu plusieurs fois des peintres d'un talent incontestable, appelés à la manufacture de Sèvres au milieu de leur carrière d'artistes, être tout à fait incapables d'exécuter eux-mêmes, d'une façon satisfaisante, les charmantes fantaisies qu'ils avaient su composer, et cela justement parce qu'ils n'avaient pas la pratique de ce métier de porcelainier.

La première qualité de la peinture sur porcelaine et sur faïence réside principalement dans la limpidité et l'éclat que l'émail communique aux couleurs employées dans la décoration ; il faut donc que l'exécution en soit nette, franche, exempte de retouches et de tâtonnements, et qu'elle conserve surtout la fraîcheur d'un travail libre. Il n'en est pas souvent ainsi malheureusement, et nous voyons, au moins dans la plupart des œuvres sorties d'écoles où les professeurs sont rarement des porcelainiers, des peintures lourdes, péniblement faites, des couleurs mal employées, maladroitement superposées, pleines de poussière et sous lesquelles disparaît complètement la belle glaçure de l'émail.

Certes, nous n'avons pas la prétention, dans les simples études que nous commençons aujourd'hui, d'apprendre aux jeunes artistes qui se livrent à la décoration de la céramique tout ce qu'une longue habitude et des études suivies et méthodiques peuvent seules leur donner ; nous espérons cependant qu'ils y trouveront quelques indications et quelques conseils pratiques qui rendront leur travail plus facile et plus franc. Ils auront surtout pour les guider les excellents dessins dus au crayon d'un des peintres les plus appréciés de la manufacture de Sèvres, M. Henri Lambert.

Mais, avant d'aller plus loin, il nous semble utile de dire quelques mots de la nature des pâtes et des couvertes qui composent la faïence et la porcelaine et d'indiquer sommairement les principaux modes de décoration employés aujourd'hui. La faïence proprement dite est faite d'une terre opaque, le plus souvent colorée, recouverte d'un émail blanc à base d'étain, également opaque, et qui masque, par conséquent, la couleur de la terre. Cet émail, tenu en suspension dans l'eau, est posé, par trempage, sur la terre, lorsque celle-ci a déjà reçu une première cuisson assez légère destinée simplement à lui donner un peu de solidité. La porosité de la terre absorbe promptement l'eau, et l'émail apparaît alors à l'état de couche pulvérulente, peu solide et s'enlevant facilement sous le doigt au moindre frottement. Il ne prend sa solidité et son éclat, ou glaçure, qu'après la cuisson.

On peut décorer les faïences sous les deux états d'émail *cru* ou *cuit*. Dans le premier cas on se sert de couleurs mélangées simplement avec une assez grande quantité d'eau ; cette couleur pénètre promptement l'émail, s'y incorpore pour ainsi dire et, sous l'action du feu, fond avec lui, participant ainsi de l'éclat que lui donne la cuisson ; c'est le procédé employé dans la décoration des anciennes faïences françaises, notamment à Rouen, à Moustiers et à Nevers. Malheureusement, la température relativement élevée à laquelle l'émail doit être soumis pour entrer en fusion ne permet d'employer qu'un nombre assez restreint d'oxydes colorants capables de résister à cette température, de même que la difficulté d'exécution, due surtout à la rapidité avec laquelle la couche pulvérulente d'émail absorbe la couleur, empêche de faire des travaux délicats et finement modelés. Aussi ce procédé est-il généralement abandonné aujourd'hui par les décorateurs qui ne s'en servent presque exclusivement que pour la décoration des services de table.

Le second mode de peinture, dit sur *émail cuit*, est de beaucoup plus facile à exécuter ;

il offre également plus de ressources sous le rapport de la variété des couleurs qui, le plus souvent, sont simplement fixées, au moyen des *fondants* qu'elles contiennent, sur l'émail solide et glacé, sans que celui-ci entre de nouveau en fusion. C'est le procédé de décoration imité de la peinture sur porcelaine et usité d'abord en Allemagne et dans les faïenceries de Strasbourg à la fin du siècle dernier. Toutes les couleurs, même les carmins les plus tendres, peuvent être employées avec ce genre de peinture.

Il est enfin un troisième procédé qui tient le milieu entre les deux genres de peinture que nous venons d'indiquer et qui est dit *au grand feu*. Dans ce cas, l'émail soumis à une température moins élevée que celle qui est nécessaire pour le faire fondre se liquéfie cependant assez pour communiquer à la couleur la glaçure qu'il reçoit au feu.

La *faïence fine* ou *terre de pipe*, composée d'une terre blanche opaque et recouverte d'un émail ou glaçure, transparente, très fusible, peut être également décorée de deux façons : *sous émail*, c'est-à-dire avec la décoration peinte sur le biscuit et *sur émail ;* dans ce dernier cas, les couleurs contiennent un fondant assez tendre qui leur communique sa glaçure ; ce sont, du reste, les mêmes qui sont employées pour la faïence peinte sur émail cuit, et qui, comme elles, offrent toutes les ressources de coloration désirables.

Quant à la *porcelaine*, elle est décorée le plus souvent, surtout par les amateurs, *sur émail* et avec des couleurs également mélangées de fondants. On peut aussi cependant la peindre sur biscuit, c'est-à-dire quand la pâte n'a reçu qu'une faible cuisson ; mais ce procédé est peu usité par suite de la difficulté d'emploi et surtout à cause du trop petit nombre de couleurs dont on peut se servir. Il existe également un troisième procédé connu sous le nom de *pâtes d'applications* ou *pâtes colorées* dans lequel les oxydes colorants sont mélangés de *barbotine* ou pâte de porcelaine extrêmement liquide; mais ce procédé ne peut guère être employé que dans les grandes fabriques et nous ne le citons que pour mémoire.

Nous dirons également quelques mots des *terres vernissées* ou faïence à émail transparent à base de plomb ; ces terres peuvent être décorées, toujours avant l'émaillage, soit au moyen d'*engobes* qui masquent la couleur de la terre, soit au moyen de pâtes de *barbotine colorée* d'un emploi tellement facile qu'il en a été fait dans ces dernières années un usage immodéré et vraiment regrettable, en ce sens qu'elles ont modifié d'une façon fâcheuse les véritables conditions de la décoration céramique.

Nous indiquerons, dans notre prochain article, les meilleures conditions d'installation et de l'outillage nécessaire à la pratique de la peiuture sur porcelaine.

(A suivre). ÉDOUARD GARNIER.

Composition et dessin de M. Henri Lambert,
PEINTRE DE LA MANUFACTURE DE SÈVRES.

VIRGINAL DATÉ DE 1568 EN BOIS SCULPTÉ ET PEINT
(Collection de M. A. Terme)

LA MAISON MODÈLE

ÉTUDES ET TYPES D'AMEUBLEMENT

AVANT-PROPOS

Que le lecteur ne se récrie point sur la prétention d'un tel titre : *la Maison modèle!...* La maison modèle? elle n'a jamais existé, elle n'existera évidemment jamais. C'est la MAISON IDÉALE qu'il eût fallu écrire pour exprimer ce que nous voulons entreprendre ici.

En peu de mots, nous allons expliquer notre pensée.

Le plan que la direction de la *Revue des Arts décoratifs* va dorénavant s'appliquer à suivre est des plus simples et des plus larges tout ensemble.

Dans l'étude des différentes questions se rattachant à l'art décoratif auxquelles ce recueil se consacre, une place d'honneur doit être réservée à tout ce qui concerne le mobilier, la parure de la maison, le charme du *home*, l'embellissement et la grâce de la demeure. Mais un tel champ est vaste, et il y a bien des façons de le parcourir. La première condition, pour ne se point égarer en route, est de tracer avec quelque méthode les grandes lignes de son itinéraire.

Or considérons le but à atteindre et voyons à quelles nécessités spéciales répond une publication comme celle-ci.

Tout d'abord elle doit se renfermer nettement et logiquement dans le cadre de ses études particulières, pour n'éveiller en l'esprit du lecteur aucune confusion possible. Des considérations générales sur l'art et sur le beau, des comptes rendus d'expositions de tableaux, voilà qui n'est pas son affaire. Il existe des journaux et des revues en grand nombre qui se sont chargés de cette mission auprès du public, tandis qu'il n'en existe pas un seul qui se soit voué à son éducation pour tout ce qui a rapport aux arts appliqués, c'est-à-dire pour ce qui touche de plus près au bien-être de chacun, à sa vie, à ses besoins. Non, il n'en existe point de ce genre. Et pourtant, com-

bien cette éducation est loin d'être ébauchée ! Combien de gens qui, confiants dans leur goût personnel, s'imaginent n'avoir pas besoin de guide, alors qu'ils ne soupçonnent même pas les barbarismes dont ils se rendent innocemment coupables! La suite des études qu'on trouvera dans la *Revue des arts décoratifs* amènera bientôt, nous en avons l'assurance, la persuasion chez les plus sceptiques à cet égard.

Eh bien, comment satisfaire à un pareil programme, si précis et si étendu ?

En multipliant les éléments d'information et de comparaison. Il faut que le lecteur trouve dans ces pages, sous une forme agréable et très claire, une histoire détaillée du mobilier avec toutes les divisions et subdivisions qu'elle comporte. Il faut dérouler sous ses yeux, en tableaux graduels, au moyen d'illustrations abondantes et typiques, les chefs-d'œuvre du passé qui peuvent éclairer son goût et familiariser ses yeux avec les formes compliquées des divers styles. Il faut enfin ne lui laisser ignorer aucune des tentatives contemporaines dans la voie du progrès, le tenir au courant des productions de l'industrie parisienne, si ingénieuse en ses caprices, aussi bien que des efforts des principaux peuples étrangers. Et que toujours les gravures viennent accompagner et expliquer le texte !

Telle sera la première partie de notre tâche.

Mais il nous restera à résoudre un problème autrement difficile et important. Sachons l'avouer hautement, si nos arts décoratifs n'ont plus ni l'éclat ni la perfection d'autrefois, une bonne part du mal revient à la manie archéologique qui nous domine. Le public ne veut que des copies ; on ne fabrique que des imitations de styles anciens. On se compose un mobilier en puisant avec un éclectisme singulier dans la Renaissance, le Louis XIII, le Louis XIV, le Louis XV ou le Louis XVI. On se persuade que c'est fort adroit, et qu'on ne saurait être taxé de manquer de goût, puisqu'on se met sous l'égide des styles consacrés.

C'est contre cette sottise qu'il faut réagir de toutes nos forces. « Inventer ou périr », a dit Michelet, en parlant de l'art français ; c'est sa condition, sa loi. Il convient que notre temps ait son originalité propre dans sa manière de se meubler comme de se vêtir ou de penser.

La *Revue des arts décoratifs* s'efforcera donc de stimuler par tous les moyens possibles les qualités inventives de nos artistes de l'industrie et de nos fabricants. Elle ouvrira des concours, accueillera les projets, les plans, les modèles inédits qu'on lui enverra, et reproduira les meilleurs par la gravure ou l'eau-forte. Un jury, composé des plus éminents représentants

des diverses industries, des maîtres les plus distingués, examinera chaque mois les œuvres de ce genre, les modèles de meubles, d'orfèvrerie, de céramique, de tissus, de papiers peints, etc., etc., qui nous seront soumis. Nous ne ferons reproduire ceux qui auront été classés les premiers qu'avec l'assentiment de leurs auteurs et propriétaires en joignant à l'image une discussion raisonnée ou de ses défauts ou de ses mérites.

C'est ainsi, c'est en procédant à des choix successifs parmi ces spécimens les plus achevés de nos artistes et de nos fabricants que nous parviendrons à meubler cette *maison modèle* dont nous parlions en commençant.

Nos études sur le mobilier seront divisées de telle façon que chaque partie de l'ameublement traitée l'une après l'autre pourra rentrer dans l'une des trois catégories suivantes :

1° Maison de grand luxe;

2° Maison de luxe moyen;

3° Maison bourgeoise.

Les planches ou les dessins accompagnant le texte devront porter la mention de celle de ces trois catégories à laquelle ils correspondront. De cette manière le lecteur pourra facilement se reconnaître au milieu des diverses études menées de front et faire son choix du premier coup dans l'une des trois classes. Sans nous astreindre à une trop rigoureuse méthode pour l'ordre des articles, chaque pièce de ces maisons sera étudiée, depuis le salon jusqu'à la cuisine, et les lecteurs de la *Revue des arts décoratifs* auront, sous forme de causeries, aussi peu pédantes que possible, quelque chose comme un *Traité du mobilier*, qui — si nous savons bien réaliser notre programme et si les savantes collaborations promises nous aident jusqu'au bout — n'aura point d'équivalent par la précision des conseils et l'utilité pratique qu'en pourront retirer les lecteurs de tout rang, acheteurs ou fabricants mêmes.

Notre prochain article sera consacré à l'étude de la chambre à coucher, et, en particulier, du LIT.

VICTOR CHAMPIER.

LETTRE D'ANGLETERRE

EXPOSITION D'ÉVENTAILS. — LES PRÉSENTS OFFERTS AU DUC D'ALBANY : LA PLAQUE DE MM. ELKINGTON

Comme chaque année à pareille époque, le 1er mai a amené l'ouverture d'une quantité prodigieuse d'expositions qui se donnent le mot pour ouvrir le même jour, ce qui fait que, à moins d'avoir le don d'ubiquité, il est impossible d'en parler dès aujourd'hui en connaissance de cause. Il faut donc remettre à une prochaine lettre un compte rendu détaillé des expositions d'art décoratif, ou tout au moins des productions qui s'y rattachent, quoique faisant partie d'expositions des beaux-arts. Dès aujourd'hui, cependant, je dois faire mention de l'exposition d'éventails anciens organisée par la Fine Art Society. Cette exposition se compose de plus de quatre cents éventails français, anglais, italiens et chinois appartenant à M. Robert Walker. La plupart de ces éventails sont français ou faits en Angleterre par des artistes français du XVIIe et du XVIIIe siècle; les éventails italiens et chinois sont très peu nombreux. On ne comprendrait guère comment un si grand nombre d'éventails français du temps de Louis XIV, Louis XV et Louis XVI se trouvent en Angleterre si l'on ne connaissait l'explication de ce fait donnée par M. O. Uzanne dans l'*Éventail,* explication qu'il tient, dit-il, d'un éventailliste français : c'est que la plupart des émigrés, ou plutôt des émigrées ont emporté leurs éventails. Il est probable que, leur exil se prolongeant au delà des limites prévues par eux, ils se sont vus forcés de faire argent de tout et de se séparer de ces ravissants joujoux qui font aujourd'hui le bonheur des collectionneurs anglais.

Du règne de Louis XIII, il n'y a qu'un seul éventail monté; les autres sont en feuilles. Le plus remarquable représente un sacrifice, la composition est excellente et la peinture admirablement conservée est d'une grande délicatesse.

Les éventails du règne de Louis XIV sont remplis des hauts faits de galanterie du roi Soleil et font un véritable cours d'histoire amoureuse. Un de ces éventails nous montre Louis XIV en Endymion, fort reconnaissable d'ailleurs et coiffé d'une énorme perruque. La duchesse de La Vallière, en Diane, descend de son char et vient contempler le beau berger endormi. Ce gracieux tableau a pour cadre un fort joli paysage entouré d'une bordure de fleurs et d'arabesques d'argent et d'or. La monture, en ivoire, est anglaise. Quoique fort joli, cet éventail est loin d'avoir la valeur de celui qui porte le n° 3 peint par Lancret et dont le sujet est l'*Heureux hymen*. Rien de gracieux comme ces petits personnages en habits de cour, dans des parcs aux allées ombreuses, loin du tracas de la vie, escortés de dieux, de chérubins et de petits amours qui portent la robe de la mariée. Tout cela est peut-être bien conventionnel, bien rococo; ce temple de l'hymen, ce mélange de divinités et d'attributs païens et d'emblèmes religieux est bien contraire à nos idées modernes, et cependant l'ensemble est si harmonieux que l'on oublie ces disparates pour admirer franchement la grâce de la composition et la fécondité d'imagination de l'artiste. La monture est digne du tableau; elle est en nacre taillée et ciselée et ornée d'attributs de chasse. Au

centre est un panneau représentant Cérès entourée d'amours. Les gardes sont incrustées d'ornements, d'arabesques et d'attributs en or.

Une des plus curieuses pièces de la collection est l'éventail que portait Marie Leczinska lors de son mariage. Peint par Boucher, l'éventail représente un paysage au centre duquel est un autel de l'hymen vers lequel s'avancent d'un côté le roi, de l'autre, Marie Leczinska

L'Heureux hymen, éventail peint par Lancret
(Exposition de la *Fine art Society*)

accompagnée du cardinal Fleury. Des groupes de courtisans et de jeunes gens complètent la composition qui ne laisse rien à désirer sous le rapport du fini de l'exécution. La monture en nacre avec incrustations d'or est d'une grande richesse.

Deux autres éventails ayant appartenu à Marie-Antoinette sont d'une grande beauté; mais celui qui porte le n° 64 est, selon moi, la perle de la collection. Il porte trois

Éventail de mariage de Marie Leczinska, peinture de Boucher
(Exposition de la *Fine art Society*)

médaillons : celui du centre, attribué à Greuze, représente Jupiter et Callisto; c'est un pur chef-d'œuvre; les deux médaillons de côté, que l'on croit peints par Boucher, représentent des scènes de fantaisie et sont d'une crânerie, d'un brio étonnants. Le tout est entouré de festons de fleurs, d'arabesques sur fond vert pâle et encadré par une bordure mauve et argent. La monture, comme celle de presque tous les éventails de cette époque, est en nacre ajourée, avec incrustations d'or et d'argent, emblèmes, fleurs et arabesques.

Parmi les plus beaux éventails anglais, je citerai celui qui représente « Moïse et le buisson ardent » dont la composition et la peinture sont excellentes ; mais il est regrettable que la monture de cette belle pièce soit si peu en rapport avec le sujet représenté. Un autre éventail représentant « Charles-Édouard, prétendant au trône d'Angleterre » s'impose à l'attention, de même que celui qui a pour sujet une allégorie des « Préliminaires de la paix entre la France et l'Autriche » (1748), mais dont l'origine anglaise paraît contestable.

Les éventails italiens sont traités dans le style architectural et, pour la plupart, représentent des vues de Rome, se détachant sur un fond sombre parsemé d'arabesques et d'ornements en couleur. Quant aux éventails chinois, ils n'ont rien de remarquable et sont pareils à ceux que l'on peut se procurer partout. Il y a aussi, dans cette collection, quantité d'éventails en ivoire, en dentelle, en papier, en bois découpé et sculpté, mais qui n'offrent pas autant d'intérêt que les éventails peints dont j'ai parlé. Quelques éventails de fantaisie, comme l'éventail rébus, l'éventail caricature, l'éventail portrait, sont d'un genre tout à fait démodé et n'ont de mérite que pour les amateurs de curiosités, car leur valeur artistique est insignifiante. On dit que M. Walker a l'intention de vendre sa collection aux enchères, à moins qu'il ne trouve à la vendre en bloc avant la fin de ce mois.

***

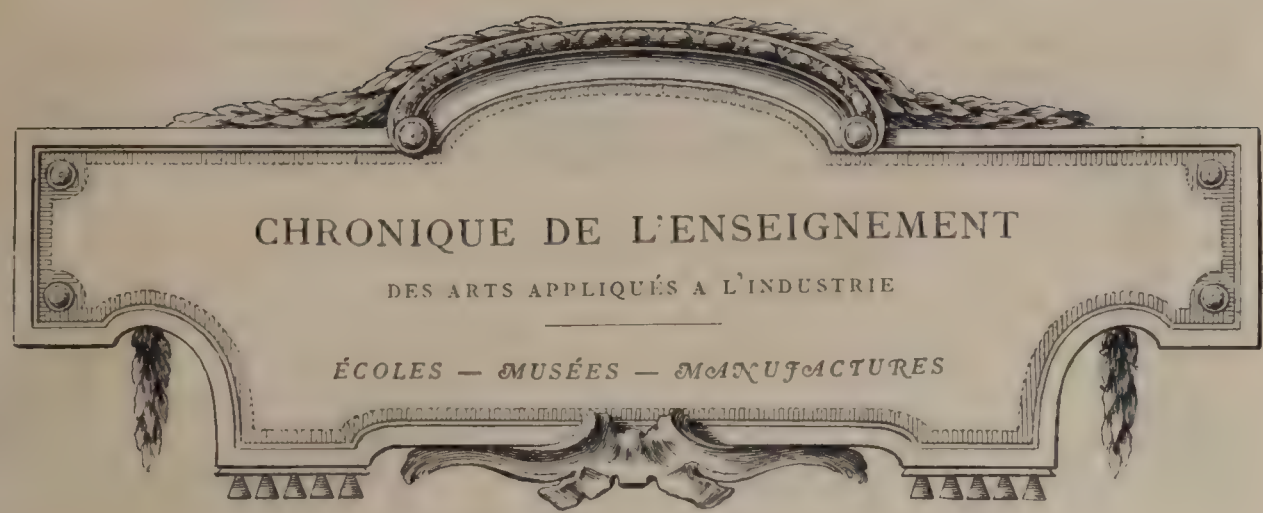
Parmi les nombreux présents offerts au duc d'Albany, le plus jeune des fils de la reine, à l'occasion de son mariage, un des plus remarquables par sa valeur artistique est la plaque en argent ciselé et repoussé que lui a donnée sir Albert Sarsoon et qui sort des ateliers de MM. Elkington. Cette plaque, véritable tableau en argent, représente un sujet tiré des *Joyeuses Commères de Windsor,* et a été exécutée avec un art infini par un de nos compatriotes qui porte haut et ferme le drapeau de l'art français, M. Morel-Ladeuil. La composition, inspirée par une des tapisseries qui ornaient le pavillon du prince de Galles à l'exposition de 1878, a été imposée à l'artiste qui en a tiré un excellent parti et a su enfermer dans un espace restreint (13 pouces de hauteur sur 20 de largeur) un grand nombre de personnages. Ce ravissant tableau est enfermé dans un cadre en fer damasquiné d'or, à décor d'arabesques et portant aux quatre coins les initiales des époux, L. H., et en haut, les armes d'Angleterre et celles de Waldeck-Pyrmont sur deux écussons d'émail. Ce travail a été conçu, modelé et exécuté en trois mois par l'artiste qui a accompli un véritable tour de force, afin de livrer son œuvre au jour dit. Ce cadeau princier, d'une valeur de 10,000 francs, est à ajouter à la longue liste d'œuvres artistiques produites par MM. Elkington et leurs habiles collaborateurs. La planche hors texte que nous publions permettra d'apprécier les mérites de cette pièce exceptionnelle.

***

Au musée de South-Kensington on prépare l'exposition d'art décoratif scandinave, dont l'ouverture ne saurait avoir lieu avant un mois au plus tôt, car les caisses contenant les objets venant du musée de Suède, de Norvège et de Danemark sont encore à bord d'un vaisseau de l'État arrivé ces jours derniers. Si l'on compte ce qu'il faut de temps pour transporter à Londres, déballer, cataloguer les objets et les disposer dans les galeries du musée, on verra que ce n'est guère avant le 10 ou le 15 juin que l'exposition pourra être ouverte au public.

P. Villars.

Composition et exécution de M. MOREL LADEUIL (Mon Elkington
on de Sir Albert Sasson à S. A. R. le Duc d'Albany à l'occasion de son



Publier régulièrement une chronique intéressante et complète de l'enseignement des arts appliqués à l'industrie n'est point, nous le savons, chose facile. Mais il suffit que la tentative soit nouvelle, et surtout utile, pour qu'elle s'impose à notre effort. Un mouvement général porte, à l'heure qu'il est, tous les peuples vers l'étude du dessin. C'est une nouvelle formule d'éducation; c'est la lutte internationale du goût qui se prépare. Il faut s'armer pour un tel combat. Il faut se tenir soigneusement au courant de ce qui se fait en France ou à l'étranger, dans les écoles, examiner, comparer et discuter les programmes, suivre les résultats des examens, observer la marche des industries locales, établir des statistiques, surveiller avec attention les progrès ou la décadence des manufactures, s'enquérir des acquisitions de toutes les collections publiques et des musées dans les catégories spéciales qui nous occupent.

Ce sera là l'objet de cette chronique. Pour la France, l'appui ou la collaboration des hommes compétents nous est acquis : directeurs ou professeurs des écoles nationales d'art décoratif, des écoles régionales, des écoles de chambres syndicales, comme celle de la bijouterie, du meuble, de la carrosserie, etc.; les conservateurs des musées industriels ou les chefs de nos grandes manufactures voudront bien nous envoyer les documents qu'ils jugeront intéressants ou utiles. Cette Revue ouvrira largement ses colonnes aux renseignements qu'ils croiront pouvoir nous communiquer. Pour l'étranger, les éléments de notre Chronique de l'enseignement *ne seront pas puisés à des sources moins sûres et n'auront pas moins de valeur. Le lecteur, nous le pensons, s'en apercevra bientôt.*

Les Chambres viennent de voter un crédit de 207,000 francs pour l'acquisition de la magnifique collection de M. Charles Timbal, mort l'année dernière, et comprenant des tableaux, des dessins, des marbres, des bronzes, des objets d'orfèvrerie, etc. Parmi les objets de haute curiosité, qui, de ce chef, vont entrer au musée du Louvre, citons deux pilastres en marbre blanc, sculptés en bas-reliefs et décorés de cariatides, de grotesques, de mascarons, etc., travail italien du XVIe siècle; une crédence en bois sculpté (XVIe siècle); et trois objets de cuivre dit bysantin, avec émaux champlevés; une reliure de missel composée d'un groupe représentant en haut-relief la Vierge assise et l'enfant Jésus; une crosse d'évêque offrant sur une de ses faces le sujet de la crucifixion et sur l'autre la Vierge entre deux anges; enfin un reliquaire formant boîte, avec figures (XVe siècle).

EXPOSITIONS

L'EXPOSITION D'ART INDUSTRIEL DE LILLE

Depuis deux mois est ouverte à Lille une fort intéressante exposition d'art industriel comprenant des objets modernes dans les différentes catégories du meuble, du bronze, de l'orfèvrerie, des tissus, etc. Une annexe est spécialement affectée à l'industrie du bâtiment. Le jury est composé de six membres de la Société des sciences de Lille, six de la Société industrielle, deux de la Société des architectes, huit délégués de l'étranger, deux de la ville de Paris, etc. Chaque société a fixé à 1,000 francs le chiffre de sa participation aux récompenses. M. Mignot-Delstanche, président de la section d'ameublement, ayant fait connaître que, pour éviter toute complication, le jury qu'il avait présidé s'était attaché à récompenser, non pas la valeur technique et scientifique des objets exposés, mais leur valeur artistique, il a été décidé que les autres sections prendraient également ce principe comme base de leur appréciation.

Le total des achats effectués par la commission en vue de la loterie dont le tirage doit suivre l'exposition atteint presque à l'heure qu'il est la somme de 20,000 francs. Parmi les lots importants, on peut citer une aiguière d'argent, achetée à M. Boucheron pour la somme de 1,120 francs, contre laquelle le gagnant aura la faculté de la rétrocéder au fabricant; les deux broches (400 et 90 fr.) achetées à MM. Debut et Coulon; la belle cafetière Louis XV (460 fr.), le pot au lait (100 fr.) et le petit marabout (130 fr.), à M. Boin; la broche à tête de lion (320 fr.) et les six épingles de cravate, à M. Robin; la broche oiseau et la broche algérienne (250 et 300 fr.), à M. Duron; le superbe bronze polychrome, *Colombella* (720 fr.), à M. Emile Vié; la gracieuse statuette de *Brodeuse* (650 fr.), et les deux *amours* de cuivre, à M. Masquelier; la chiffonnière de laque et la table (225 et 240 fr.), à M. Facq; la garniture de cheminée nickelée (450), à M. Courtecuisse; la tapisserie de fauteuil, *Minerve* (320), à M. Chocqueel; le grand vase Médicis, le vase au chardonneret et les deux vases bleus (190, 180 et 170 fr.), à M. Ragot; les deux paires d'appliques (360 et 270 fr.), à M. Deldal; le vase d'ivoire sculpté (200 fr.), la table et le siège de marqueterie italienne, à M. Brambilla; les deux candélabres (300 fr.), à M. Wauters-Koeckx; le serpent d'or (400 fr.) et la boîte à thé, genre japonais (185), à M. Teterger; le lot de dentelles (300), à M. Lepage-Depaepe; la voiture (400 fr.), à M. Cliquennois; le grand panneau décoratif (300), à M. Pilate; le cartel, les flambeaux, la buire, les appliques, à M. Grinand.

Ajoutons que, par un arrêté ministériel en date du 2 mai dernier, la ville de Lille a été autorisée à émettre une loterie de 5 millions pour l'érection d'un palais des beaux-arts. Le délai accordé pour le placement des billets est limité, et la vente ne peut avoir lieu en dehors du département.

La Société des amis des arts de Nîmes a eu l'idée, cette année, de joindre à son exposition annuelle des beaux-arts une section d'art industriel. L'école de fabrication, cette institution qui rend à cette ville de si grands services, a fourni sa part dans cette intéressante exhibition. L'industrie nîmoise y est représentée par ses fabri-

cants de tapis, d'étoffes pour ameublements, de papiers peints, MM. Bertrand-Boulla, Arnaud Gaidan, Flaissier frères, Clément Gravier, Picherat et Peyroux, Filhot et Saunier, Saurel, Houël, etc. En outre MM. Barrias, Lameire, Mazerolle, Chertier, Gaidan et Cantini ont envoyé de Paris des modèles, esquisses décoratives, panneaux, objets divers, etc.

Les récompenses ont été décernées le 1er juin. Voici les diplômes d'honneur attribués à la section d'art industriel :

M. Bertrand-Boulla, *hors concours*.

Arts décoratifs. — MM. Barrias, Lameire, Mazerolle, Chertier, Gaidan et Cantini.

Tapis, tentures, étoffes. — MM. Arnaud Gaidan, Flaissier frères, Filhot et Saurel, Gravier, Saurel frères, Saunier.

Depuis le commencement du mois de juin une exposition archéologique est ouverte à Nantes dans le bâtiment du musée, ancienne église du XVIIe siècle. On y remarque peu d'objets ayant une véritable valeur d'art décoratif, comme on aurait pu l'attendre d'une pareille ville où se trouvent de riches collections de spécimens des anciennes industries de cette province. Néanmoins il convient de mentionner le beau cadeau qu'un amateur de Nantes vient de faire au musée, et qui se trouve actuellement exposé : c'est une collection d'antiquités gallo-romaines ou mérovingiennes, des bijoux, monnaies, des céramiques, sceaux, etc., des débris de sculptures en marbre, des plombs, détails d'ornementation, etc.

LES PROGRÈS DES INDUSTRIES D'ART EN ALLEMAGNE

M. Germain Bapst, le jeune et érudit amateur qui, en prévision de la prochaine exposition de l'Union centrale des arts décoratifs, a été chargé par cette société d'une mission en Allemagne dont nous avons rendu compte et qui s'en est acquitté avec un rare bonheur, nous communique des renseignements dont on appréciera le haut intérêt.

Les industries d'art, qui n'existaient pour ainsi dire pas en Allemagne en 1878 lors de notre grande exposition, se sont, depuis cette époque, créées, développées et sont arrivées à un degré de perfectionnement des plus inquiétants pour les industries similaires de France.

Cet élan a été donné et ce résultat obtenu par les travaux incessants de l'École de l'art et de l'industrie de Dresde, dirigée par le professeur C. Graff, conseiller aulique.

M. Graff ne cherche pas dans son école à former des ouvriers, il laisse ce soin aux patrons dans leurs ateliers.

Il ne s'occupe uniquement que des dessinateurs industriels; ses trois cents élèves sont tous destinés à fournir des modèles aux fabricants de meubles, d'étoffes, d'orfèvrerie, d'impressions, de papiers de décoration ou de dentelles.

Lui-même dirige la publication d'art la plus répandue en Allemagne et en Belgique.

Si un industriel désire des modèles, immédiatement M. Graff s'occupe de lui en fournir; tantôt il fait exécuter par ses élèves des concours pour tel ou tel genre; tantôt c'est à la suite d'étude et de cours qu'il arrive à faire constituer par son école une série de dessins qu'il donne ensuite à tous les producteurs.

Si une industrie paraît en retard, il s'occupe de mettre au jour une série de modèles et ensuite il emploie tous les moyens en son pouvoir pour les faire interpréter dans le sens présenté par les modèles.

MM. Turpe, Friedrich Bernhardt, dans le mobilier, produisent des œuvres de goût fort remarquable. L'École des arts et métiers fait revivre dans ses modèles le vieux style allemand-flamand du XVIe et du XVIIe siècle et ces fabricants exécutent avec la minutie la plus rigoureuse et un soin des plus délicats.

L'orfèvrerie compte un maître de goût, M. Henninger, à Berlin.

Les papiers peints sont exécutés sur des dessins de style moderne des mieux appropriés au caractère de leur destination et il faut reconnaître que MM. Auguste Schutz, à Wurzen et Ernest Schutz, à Dessau les réussissent de façon à confondre les industriels français et belges.

A côté des industriels que nous citons, il en est d'autres aussi distingués, mais que la place trop restreinte nous oblige à passer sous silence.

Nous terminerons en rappelant les produits des fabriques d'Elberfeld; à l'heure qu'il est, les étoffes d'ameublement de soie et de coton arrivent en France en quantité et font une concurrence sérieuse aux produits de Lyon.

En signalant ces progrès incessants de l'Allemagne du Nord, nous tenons surtout à faire observer en premier lieu qu'il est à craindre qu'à la prochaine exposition universelle les produits

allemands indiqués plus haut ne soient jugés supérieurs aux produits français et en même temps à rappeler que la main-d'œuvre est de moitié inférieure en Allemagne qu'en France et en Belgique, et que, par conséquent, à fabrication égale, l'avantage reste indubitablement à l'Allemagne.

NUREMBERG. — Les préparatifs de l'exposition d'art appliqué à l'industrie, qui doit avoir lieu prochainement à Nuremberg, sont à peu près terminés. On peut, dès à présent, se faire une idée très complète de ce que sera le palais de l'exposition, dont la façade a beaucoup de caractère, tant par ses dimensions majestueuses que par le goût des détails. Cette façade, qui fait largement saillie, sera, du faîte à la base, garnie d'un tissu de jute qu'on a mis à l'abri des dangers du feu en l'imprégnant de substances chimiques. Toutes les galeries ou peu s'en faut sont installées, même la grande halle réservée aux machines, qui était l'année dernière à Dusseldorf et dont toutes les pièces, transportées à Nuremberg, ont été remontées.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE BUENOS-AYRES

L'Union française de Buenos-Ayres contient dans ses derniers numéros de longs détails sur l'exposition universelle de Buenos-Ayres, qui attire une grande foule de visiteurs. Installée sur la place du 11 Septembre, cette exposition, dont les bâtiments représentent un vaste parallélogramme flanqué de pavillons qui les font ressembler à une forteresse, ne couvre pas moins de 27,370 mètres carrés.

Tous les États de la Confédération argentine y figurent, ainsi que l'Uruguay, le Brésil, le Chili, le Paraguay, le Venezuela, les républiques du Centre-Amérique, l'Équateur, le Mexique et les États-Unis. On remarque l'absence du Pérou et de la Bolivie. Quant à l'Europe, elle est représentée par la France, l'Angleterre, l'Allemagne et la Suisse. Les provinces argentines exposent des peaux, des céréales, des tissus, des bois, des minéraux, des vins et autres produits naturels.

Entre autres objets remarquables exhibés aux regards du public, un véritable trésor artistique mérite une mention : c'est une tapisserie des Gobelins évaluée plus de 40,000 patacons, qui existe depuis plus d'un siècle dans l'église de San-Juan. L'histoire de cette tapisserie des Gobelins est singulière. Elle a été apportée en Amérique par un vice-roi du Pérou auquel elle avait été remise en présent. Ce vice-roi fut pris en mer par un pirate qui s'empara de la tapisserie et la vendit à Buenos-Ayres.

On voit encore à l'exposition universelle de la capitale de la Confédération argentine la plus curieuse collection de cannes historiques que l'on ait formée jusqu'à ce jour. Il y a la canne de Limiers, celles de San-Martin, de Puyredon, de las Herras, de Rivadavia, de Belgrano, de l'archevêque du Paraguay, en argent massif, les cannes d'explorateurs, de guerriers, d'apôtres, qui ont fait pénétrer les premiers la civilisation de l'Europe dans l'immense territoire du Rio de la Plata.

FAITS DIVERS

LA FÊTE DU 14 JUILLET

M. le préfet de la Seine vient d'instituer une commission d'études chargée de préparer le programme de la fête nationale du 14 juillet prochain.

Cette commission est ainsi constituée :

Le préfet de la Seine, président; le président du conseil général, le président du conseil municipal, MM. Cernesson, Delhomme, Engelhard, Hattat, conseillers municipaux;

Le général Millot, commandant la place de Paris; Paul Mantz, directeur général des beaux-arts; des Chapelles, chef du bureau des théâtres; Poulin, directeur des bâtiments civils; Albert Faivre, directeur du cabinet et du personnel à la préfecture de la Seine; Caubet, chef de la police municipale;

MM. Lavastre, peintre décorateur; Falguière, statuaire; Ballu, architecte, membres de la commission administrative des beaux-arts ;

MM. Hochereau, architecte, conservateur du plan de Paris; Bouvard, architecte; May, chef de bureau à la préfecture de la Seine; Armand Renaud, chef du bureau des beaux-arts, chargé du service administratif de la fête; Alphand, directeur des travaux de Paris, commissaire ordonnateur; Bartet, ingénieur des ponts et chaussées, commissaire ordonnateur adjoint.

Secrétaires avec voix consultative : MM. Brown, sous-chef du bureau des beaux-arts; Saurel, secrétaire particulier du préfet de la Seine.

ŒUVRES NOUVELLES

Nous nous promettons de signaler à cette place les objets d'art les plus remarquables qui sortiront des ateliers des artistes et des fabricants. Ce sera en quelque sorte le livre d'or des industries décoratives modernes que nous essayerons de dresser ainsi et de tenir à jour.

Pour le début de cette série nous avons la bonne fortune de pouvoir présenter aux lecteurs de la *Revue des arts décoratifs* une œuvre véritablement hors ligne, dont il a été question déjà dans ce recueil au moment où elle se trouvait encore à Paris dans l'atelier où elle a été exécutée.

C'est une horloge faite par MM. Bapst et Falize pour un riche collectionneur anglais, M. A. Morrison, de Londres. Elle a été conçue dans le style français du commencement du XVIe siècle et a été exécutée en argent, pour l'architecture, en or fin pour les figurines, en or et platine alliés pour les émaux de basse taille, en cristal de roche, en améthystes, en lapis-lazuli, en jaspe rouge et jaspe fleuri pour les parties de lapidairerie. Le modèle, entièrement original, est et doit rester unique. La composition est de M. L. Falize fils, la sculpture de M. L. Chedeville, l'exécution de l'orfèvrerie et des émaux de MM. Bapst et Falize, l'horlogerie de MM. Leroy et fils (de Londres).

Essayons de donner une rapide description de cette merveilleuse pièce. De la base au sommet elle mesure 0^m,45. L'architecture de la pendule correspond à l'année 1512 environ. Elle est inspirée des édifices qu'ont élevés les maîtres français sous le règne de Louis XII, alors que les idées nouvelles et le goût de l'antique commençaient à pénétrer en France avec les armées revenant d'Italie, mais que, dans l'art de bâtir, le style gothique fleuri dominait encore.

Pour bien préciser cette époque, on a ciselé sur trois des faces du socle les chiffres, les attributs et les devises de Louis XII et d'Anne de Bretagne pour la France, d'Henri VIII pour l'Angleterre et du pape Jules II pour l'Italie; des tableaux de lapis indiquent les lieux et les dates de la naissance et de la mort de ces souverains amis des arts. Sur la quatrième face sont les chiffres et devise du possesseur.

Le socle, aux angles saillants, supporte le corps de l'édifice dont les quatre faces sont décorées d'émaux. Par devant et par derrière sont deux larges cadrans circulaires où s'inscrivent, en des moulures ciselées, des cristaux de roche taillés en cabochon.

L'un de ces cadrans, entièrement exécuté en émail cloisonné sur paillons, laisse transparaître

les heures qu'indiquent des aiguilles d'or enrichies de diamants.

L'autre cadran se subdivise en trois cercles plus petits, également décorés d'émaux cloisonnés translucides.

Le premier porte au centre, parmi les noms des jours, *une bague et une perle*, ce qui est la marque de fabrique des deux orfèvres.

Le deuxième, les noms des mois avec les fleurs consacrées aux quatre saisons.

Le troisième, les trente et un jours du mois, et au centre, le sablier et le serpent de l'éternité.

Au milieu du cadran est le triangle de Iehova, et dans les encoignures : une branche de bois mort avec le mot HERI (hier), — un rameau chargé de fruits avec le mot HODIE (aujourd'hui), — une branche de fleurs avec le mot CRAS (demain). — Sur la lunette est gravé ce distique latin : VULNERANT OMNES — ULTIMA NECAT. — *Toutes les heures blessent — la dernière tue.* — Les cadrans sont portés, l'un par un coq — le jour, la vigilance ; l'autre par un hibou — la nuit, la sagesse.

Au-dessous des cadrans, sur la façade et sur le revers, et en partie dans l'ombre projetée par les moulures qui forment encorbellement, sont quatre émaux de basse taille ; ceux placés au-dessus du chiffre de Louis XII représentent l'Eglise et la Prière ; ceux placés au-dessus du chiffre de M. Morrison représentent la Loi et le Travail.

Sur les faces latérales, dans des meneaux ornés et sur les arcs en anse de panier de deux sortes de verrières, sont sertis six autres émaux de basse taille — ou émaux translucides sur relief.

Les trois émaux placés au-dessus des armes du pape Jules II (della Rovere) représentent la Foi, l'Espérance et la Charité.

Les trois autres, placés au-dessus du monogramme de Henri VIII, le roi philosophe, représentent par opposition aux trois vertus théologales :

La Science ou la Sagesse — *Sapientia ;*

La Liberté ou mieux la Délivrance — *Liberatio* — sous la figure de l'Imprimerie ;

Le Libre Examen — *Investigatio* — sous la figure d'une femme méditant, le scalpel à la main et ayant à ses pieds un écorché.

Tous les fonds de ces émaux, rouges, bleus, jaunes ou verts, sont gravés de fleurs ou d'attributs ayant un rapport symbolique avec chacune des figures.

L'édifice est supporté par des colonnes de jaspe, de lapis et d'argent ciselé ; — des guivres ailées s'y enroulent.

Le toit est constellé de cabochons d'améthystes et terminé par des pinacles ciselés et des crêtes ajourées.

Sur la base de l'édifice sont assises les quatre vertus cardinales, principes de toute sagesse et de toute philosophie :

La Force, la Prudence, la Tempérance et la Justice.

Enfin, au sommet s'élève, légère et son flambeau à la main, la Vérité.

Ces cinq statuettes, fondues en or fin, sont exécutées dans la façon des sculptures de Michel Colomb, qui vivait sous le roi Louis XII.

Dans sa *Grammaire des arts décoratifs* M. Charles Blanc, qui avait vu cette pendule inachevée, en parle avec les plus vifs éloges. Son enthousiasme se trouve à coup sûr justifié aujourd'hui qu'elle est entièrement achevée. Le savant académicien constate que M. L. Falize avait essayé de retrouver les procédés de gravure et d'émail de Jean de Pise, mais qu'il n'y avait pas encore réussi au même degré que dans cette horloge dont les plaques émaillées peuvent être regardées comme la première et la plus complète restitution des émaux translucides des orfèvres du moyen âge.

LES VENTES

La saison des ventes 1881-82 est arrivée à sa fin sans que l'on puisse citer la mise aux enchères d'une collection véritablement importante. La multiplicité des amateurs et le haut prix qu'atteignent les beaux objets ont rendu les galeries plus difficiles à former et obligent les collectionneurs à spécialiser de plus en plus les séries qu'ils rassemblent. Cette rareté relative n'a pas empêché que les salles de l'hôtel Drouot, où vient aboutir la curiosité de l'Europe entière, n'aient donné un asile temporaire à une suite incessamment renouvelée de collections, dans lesquelles figuraient beaucoup de pièces intéressant l'art décoratif. Ne pouvant toutes les énumérer, nous nous contenterons de noter les ventes où nous avons remarqué les objets les plus importants à ce point de vue spécial.

La collection de M. Paul de Saint-Victor, ce critique à la plume si colorée et éclatante, renfermait pusieurs peintures décoratives appartenant à l'art du XVIIIe siècle et qui avaient figuré à l'exposition du Musée des Arts décoratifs, où elles avaient été très remarquées. Elles faisaient honneur au goût du grand écrivain et elles ont obtenu, près des amateurs, le même succès qu'elles avaient déjà rencontré au palais des Champs-Élysées. Deux grands panneaux, *l'Été* et *l'Hiver*, exécutés par Millet pour la décoration d'un appartement, faisaient partie de la vente du duc de Bassano. Ces peintures, traitées assez froidement et inférieures aux scènes champêtres, de moindre dimension, dans lesquelles le talent du peintre était plus à l'aise, ont été acquises par un marchand de tableaux.

Les ventes d'objets d'art ont été plus nombreuses. Celle de M. Édouard Fould comprenait, avec quelques tableaux assez remarquables, de belles tapisseries, des porcelaines, des bijoux et des meubles. Une partie de ces objets provenait de l'ancienne collection de M. Louis Fould, et les amateurs se rappelaient les avoir vus dans la galerie de la rue de Berry. Un autre érudit,

M. Benjamin Fillon, qui, quoique habitant la Vendée, pouvait être considéré comme Parisien, avait laissé une collection de dessins et d'objets d'art qui a été envoyée, après sa mort, à l'hôtel Drouot. On y remarquait principalement de beaux bronzes antiques et des dessins de la Renaissance française. Nous ne parlerions pas de la vente de l'ancien expert Febvre, dont le fonds principal se composait des plus beaux tableaux anciens qui aient été vendus cette année, si cette collection ne nous eût montré en même temps des émaux du moyen âge et de la Renaissance, des ivoires et des faïences italiennes, d'un choix exquis et qui ont atteint de hauts prix.

Nous avons vu également disperser ce qui restait des collections formées successivement par M. Timbal, à la fois peintre d'histoire et critique d'art. On sait que la première série qu'il ait réunie appartient aujourd'hui à M. Gustave Dreyfus, et que la deuxième a été récemment acquise, en partie, par le gouvernement pour être placée au Louvre. Dans ce qui restait, on remarquait de superbes dessins italiens, dont une tête exécutée par Corrège, pour la décoration d'une coupole de Parme et plusieurs sculptures en marbre et en bois qui témoignaient en faveur du goût de leur ancien possesseur.

Les ventes de céramique sont toujours les plus nombreuses de toutes, et elles le deviennent plus encore, depuis que les marchands de la Hollande viennent périodiquement présenter aux enchères du public parisien des magasins entiers de faïences et de porcelaines recueillies à l'étranger. Disons à leur louange qu'ils commencent à apporter moins et à mieux choisir et que, cette année, la collection de M. Namburger d'Utrecht, entre autres, nous a montré une série de porcelaines très intéressantes, ce qui a contribué au succès de la vente. Le même marchand y avait joint de grandes peintures décoratives qui perdent la meilleure partie de leur caractère à être détachées des salles flamandes ou hollandaises pour lesquelles elles ont été exécutées. La vente de la collection Maffei de Vérone a donné au musée de Limoges l'occasion de s'enrichir de plusieurs pièces de faïences italiennes qui sont relativement rares dans ses vitrines, si richement dotées, à d'autres égards, par M. Dubouché. Une collection de faïences françaises, réunie par M. Michel Pascal, a été mise en vente après la mort de ce statuaire. Elle comprenait de très beaux morceaux de la meilleure époque de la fabrique de Rouen et des pièces émaillées en bleu de la fabrique de Nevers, aujourd'hui si recherchées par les amateurs. M. du Sartel a également soumis aux enchères la collection de porcelaines de l'extrême Orient qu'il avait formée avec autant de goût que de critique et dont il avait publié les principales pièces dans son bel ouvrage l'*Histoire de la Porcelaine de Chine*. C'était un ensemble du meilleur choix et chacune des pièces qui le composaient a atteint un haut prix, en raison de sa rareté ou de sa beauté d'exécution. Plusieurs de nos musées y ont fait d'heureuses acquisitions.

Sans parler de la vente des collections d'instruments de musique de M. Savoye, où on a vu un certain nombre de pièces remarquables par leur décoration, nous terminerons cette rapide revue par la mention de la vente des dessins de M. Guichard, l'un des premiers promoteurs et ancien président de la société de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Ces dessins, qui avaient été exécutés pour servir de modèles à l'industrie, ont été acquis en grande partie par l'Union centrale des arts décoratifs et placés dans la bibliothèque de la place des Vosges, où ils fourniront de précieux matériaux aux artistes industriels.

Presque au moment où la saison des ventes prend fin à Paris, elle commence à Londres. Elle promet, cette année, d'être exceptionnellement brillante chez nos voisins, grâce à la dispersion des collections du duc d'Hamilton, qui va commencer dans le mois courant pour se terminer au mois de juillet prochain.

Nous faisons des vœux pour qu'une partie des merveilles qu'elle contient, surtout en œuvres françaises de Boulle, Riesner, Gouthières, acquises à la vente du palais de Versailles lors de la Révolution, qui sont sans prix — et dont la vente attirera les représentants de tous les grands musées de l'Europe, revienne en France pour y combler les lacunes, hélas! trop nombreuses que présentent nos collections nationales.

A. DE CHAMPEAUX.

L'Imprimeur-Editeur-Gérant : A. QUANTIN.

LE
SALON DES ARTS DÉCORATIFS

(SUITE [1])

IL est à remarquer que tous les ouvrages que nous venons de voir relèvent directement de la décoration, en ce sens que ce sont des peintures faites en vue d'une application à l'architecture ou au mobilier. Mais le Salon des arts décoratifs, qui, en sa qualité de nouveau venu, n'est pas encore dominé par l'esprit de routine, n'a pas voulu se montrer exclusif et il s'en est fort bien trouvé, car il renferme quelques œuvres excellentes, les tableaux de M. Cazin, par exemple, qui ne se rapportent à aucune application décorative déterminée, et qui auraient pu tout aussi bien trouver leur place dans le Salon annuel de la peinture.

Toute peinture murale, ou toute sculpture adhérente à un monument est un fragment d'architecture ; toute peinture et toute sculpture portative est une pièce du mobilier. J'en suis fâché pour ceux que ce terme pourrait froisser, mais c'est ainsi que l'entendait le roi François Ier, qu'on n'accusera sans doute pas d'avoir été

1. Voy. la *Revue des arts décoratifs* du 20 juin, page 1.

Cadre composé et dessiné par P.-V. GALLAND.

un barbare. Quand il recevait dans son palais de Fontainebleau un tableau de Raphaël et un candélabre de Cellini, il n'a jamais songé à mettre le premier dans une pièce consacrée aux beaux-arts et l'autre dans une pièce consacrée aux applications de l'art à l'industrie. Il croyait que, chez un roi de France, l'art a droit de cité partout.

C'est la même pensée qui, à mon avis, doit guider l'Union centrale des arts décoratifs. Si maintenant on me demande pourquoi M. Cazin, qui était sûr d'avoir au Salon de peinture un grand et légitime succès, a préféré exposer ici, je répondrai que je n'en sais rien, mais qu'à sa place j'aurais agi de même. Le Salon de peinture n'admet que deux tableaux d'un même artiste ; c'est une mesure très démocratique, parce qu'elle permet à un beaucoup plus grand nombre de peintres de montrer leurs ouvrages au public. Moi, qui trouve que la démocratie n'a rien à voir en matière d'art, je confesse que dix bons tableaux peints par le même artiste me causent infiniment plus de plaisir à voir que dix tableaux médiocres peints par des artistes différents. Mais la place, objectera-t-on, c'est la place qui manque; eh bien, si on manque de place, le jury se montrera plus sévère, les exposants seront moins nombreux et l'exposition sera meilleure.

M. Cazin n'a pas moins de treize tableaux au Salon des arts décoratifs. Ce sont des paysages pris pour la plupart à l'heure du crépuscule, et dans lesquels un vague sentiment de poétique rêverie s'unit à une traduction rigoureusement exacte de la nature. Ajoutons que les figures, dont le dessin n'est pas toujours extrêmement châtié, ajoutent néanmoins un grand charme à ces paysages, parce qu'elles sont bien imprégnées de l'air ambiant. Tous ces tableaux sont réunis dans une même salle, ce qui me paraît un avantage pour un artiste, dont le public peut ainsi apprécier l'œuvre dans son ensemble.

Il faut aussi dire un mot des grands pastels de M. de Nittis, qui ne se rattachent pas non plus à une application décorative bien déterminée, mais qui sont d'un ton extrêmement agréable. M. de Nittis est le peintre des femmes élégantes et des mondains désœuvrés qui papillonnent autour d'elles ; mais, par-dessus tout, il est le peintre du plein air, des tons suaves et doux qui s'associent dans une harmonie tranquille ; le pastel, du reste, est un genre qui se prête merveilleusement aux scènes qu'il aime à rendre.

Voici, par un temps d'hiver, un brasier dans un jardin public. Les chaises, rangées tout autour, sont occupées par des gens du monde, qui profitent de la chaleur du brasier tout en savourant le grand air. L'héroïne de la fête est une jeune femme, exquise de tournure, qui avance son pied contre le feu, tandis que son chien joue à ses côtés.

Dans un autre pastel, nous voyons une dame qui, de son balcon, regarde passer les gens qui s'abritent sous leur parapluie. Le troisième montre une pelouse avec des gens qui causent, non pas de science ou d'art assurément, mais de ces mille petits riens qui constituent ce qu'on appelle le caquetage parisien. Des toilettes irréprochables, des femmes élégantes, des hommes qui ont tout le loisir d'être aimables, des jardins que fréquente exclusivement une société frivole; voilà le milieu où se meut M. de Nittis et qu'il reproduit admirablement. C'est du réalisme, mais du réalisme de bonne compagnie.

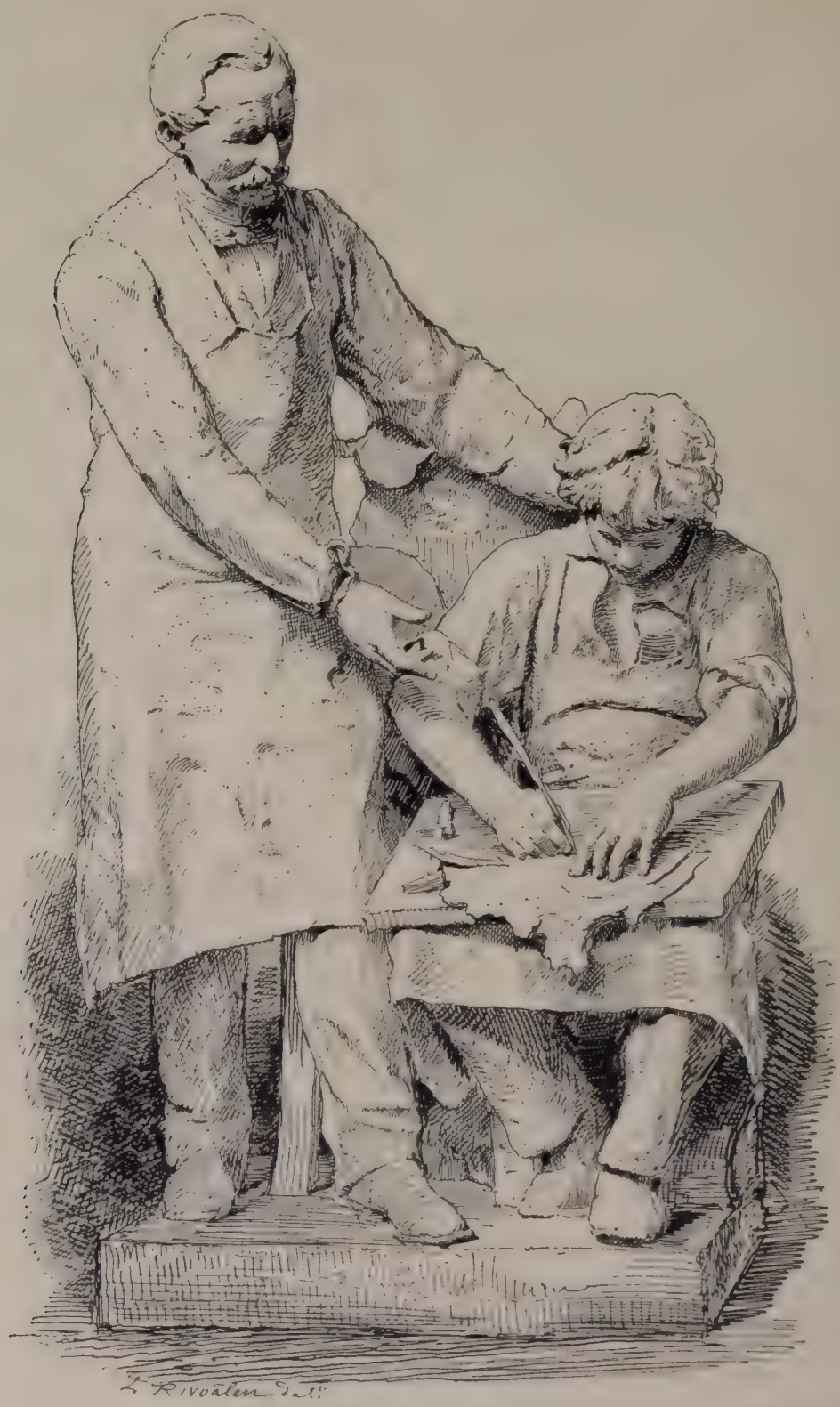
Les gens du monde resteraient difficilement en place devant un artiste qui s'aviserait de les dessiner, et s'ils pouvaient poser, ne fût-ce qu'un instant, ils perdraient par cela même ce que M. de Nittis veut rendre avant tout : la tournure. Les personnes qu'il met dans ses tableaux ont besoin d'être saisies au vol. Pour arriver à son but, le peintre a, dit-on, une voiture dans laquelle il est installé avec tout son bagage d'artiste. C'est ainsi que, voyant tout le monde et n'étant vu de personne, il va chaque jour aux Champs-Élysées ou au bois de Boulogne, fait des croquis sans être jamais dérangé, et observe sans cesse ce monde parisien, qu'il connaît et traduit mieux que personne.

La sculpture n'est pas moins riche que la peinture au Salon des arts décoratifs, et la plupart des statuaires aimés du public ont envoyé quelque chose ici.

Si M. Aimé Millet était un débutant, je m'étendrais longuement sur la belle figure de la *Prudence*, modèle au tiers d'une statue exécutée au Comptoir d'escompte. Mais comme sa réputation n'est plus à faire depuis longtemps, je me contenterai de dire que cette statue est d'une ampleur d'allure vraiment monumentale. J'éprouve souvent une certaine gêne en voyant isolément le modèle d'une statue évidemment destinée à faire corps avec l'édifice dont elle fait partie, et je me demande s'il serait bien difficile de placer à côté d'un modèle de ce genre une photographie du monument dont la statue est un fragment. Dans une exposition consacrée aux arts décoratifs, il serait important que le spectateur pût toujours saisir le rapport qui existe entre la sculpture et l'architecture.

Je n'ai pas du tout la même préoccupation pour les deux groupes que M. Delaplanche intitule *le Travail* et *la Bienfaisance*, groupes conçus dans un mode exclusivement pittoresque et ne se rattachant que très indirectement à la sculpture qu'on peut appeler décorative. Je trouve ces deux groupes très bons, et je ne songe nullement à en atténuer le mérite; mais je dois

expliquer pourquoi je les rattache à la sculpture pittoresque et non à la sculpture décorative.



Le Travail, par M. E. Delaplanche.

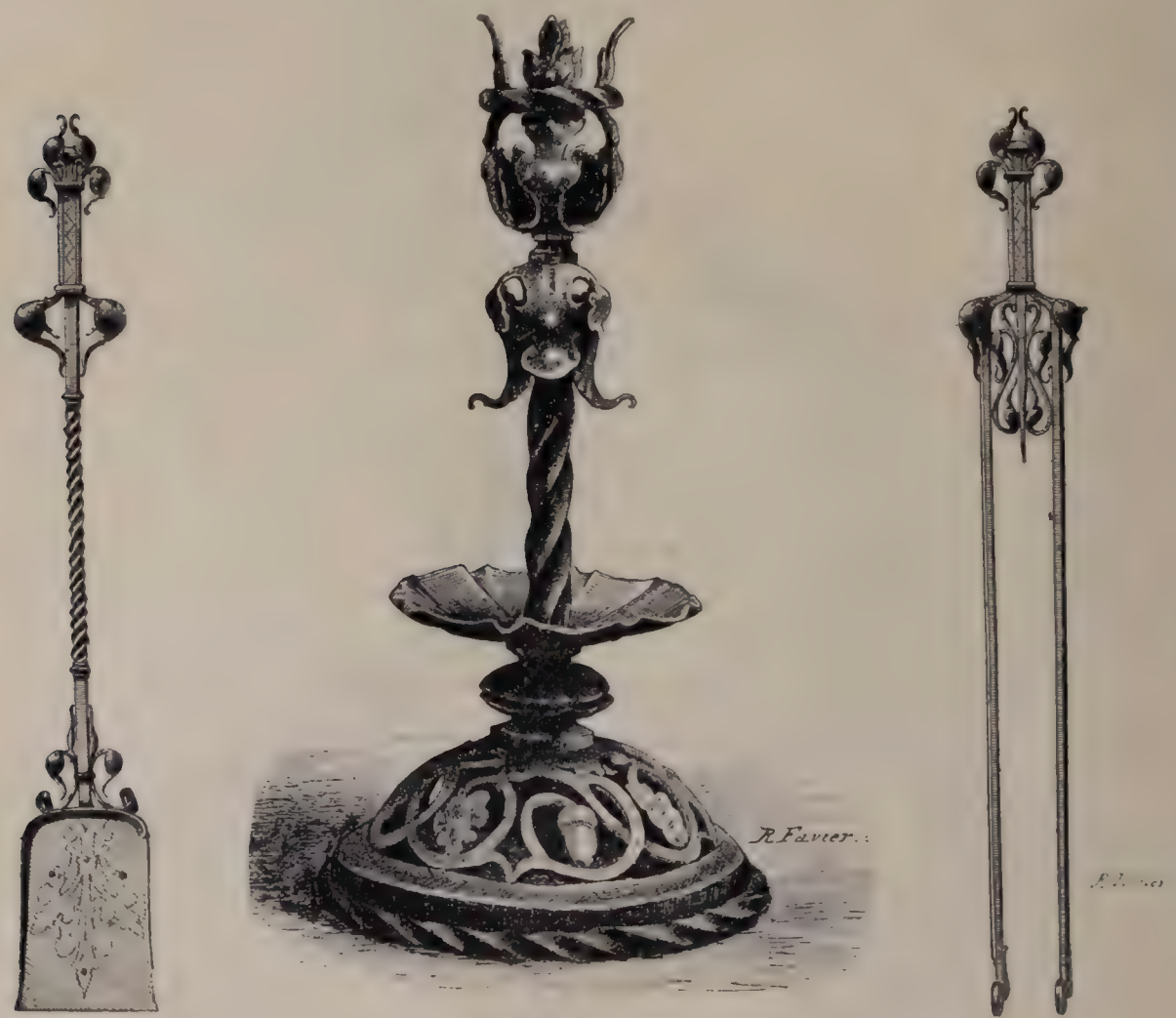
Pour généraliser une idée, les artistes emploient deux moyens : le nu ou la draperie. Du moment qu'une figure est nue ou drapée, elle ne fait

plus songer à un temps déterminé, et elle peut, par conséquent, prendre un caractère abstrait. Qu'est-ce, en effet, qu'une draperie dans le sens que les artistes attachent à ce mot? Nullement, comme beaucoup de personnes le croient à tort, un vêtement grec ou romain.

M. Antonin Mercié : Épée d'honneur offerte au général de Cissey.

Une draperie est simplement une pièce d'étoffe qui enveloppe le corps; un costume, au contraire, est un vêtement dont la forme varie suivant les caprices de la mode. Les plis que présente une draperie sont déterminés par le mouvement du corps, mais non par la forme du vêtement, car une draperie n'a pas de forme spéciale; elle prend celle que l'artiste veut lui donner

pour couvrir le personnage. Un costume, au contraire, est une affirmation qui fait reconnaître un lieu et un temps déterminés. Les figures allégoriques sont drapées et non costumées, parce qu'elles ne peuvent pas être localisées. Aussi M. Delaplanche, en adoptant des personnages modernes, a cessé, par cela seul, d'exprimer une idée générale. Il nous a montré deux travailleurs, un ouvrier et un apprenti, mais il n'a pas représenté le *Travail,* idée sym-



R. Favier : Pelle, flambeau et pincettes en fer forgé.

bolique qui n'appartient à aucune époque en particulier, et qui, lorsqu'elle est personnifiée, doit pouvoir s'appliquer à tous les temps.

Remarquons bien, toutefois, que ma critique à l'égard de M. Delaplanche ne se rapporte en réalité qu'au titre qu'il donne à son groupe, car il était parfaitement libre de le traiter sous un aspect réaliste et pittoresque, puisqu'il n'était pas lié par les conditions toutes spéciales imposées par l'architecture. Seulement ce sont précisément ces conditions qui constituent la loi essentielle de la sculpture décorative. Qu'auriez-vous dit, par exemple,

si M. Moreau-Vauthier, voulant personnifier le *Génie civil* dans le groupe exécuté pour l'hôtel de ville de Paris, avait représenté de chaque côté du cartouche où sont sculptés l'équerre et le fil à plomb, un ingénieur des mines et un ingénieur des ponts et chaussées avec le costume inhérent à leurs fonctions? Si bonne qu'ait pu être sa sculpture, vous auriez certainement trouvé qu'elle n'était pas décorative, et vous reconnaîtrez aisément qu'il a eu raison de personnifier le *Génie civil* par deux enfants nus qui se cambrent gracieusement sur les côtés du cartouche emblématique. Il semble même que ce sont là des nécessités artistiques tellement évidentes qu'il est inutile de mettre tant d'insistance pour les affirmer. Mais il y a aujourd'hui dans la sculpture, comme dans la peinture, une tendance au réalisme qui ne doit à aucun prix envahir les arts qui relèvent de l'architecture.

Nous signalerons encore, dans la section de sculpture, le groupe de M. Decorchemont, destiné à la fontaine monumentale d'Évreux, qui est conçu d'une manière très décorative et extrêmement heureuse comme agencement de lignes. Le sphinx en bronze de M. Charles Gauthier est un ouvrage décoratif des plus remarquables, les figures de M. Blanchard, pour une fontaine de Soissons, les modèles de bas-reliefs de M. Barrias, destinés à un des pavillons des Tuileries, la jolie chanteuse de M. Chédeville, les animaux de M. Frémiet, les beaux mascarons exposés par M. Legrain, mériteraient évidemment plus qu'une simple mention, mais la Revue ne me laisse qu'un espace extrêmement restreint et je crains de l'avoir déjà dépassé.

L'orfèvrerie, qui est une branche de la sculpture, n'est pas très richement représentée. La pièce la plus importante est une épée d'honneur offerte au général Cissey, à l'aide d'une souscription ouverte par le journal *le Clairon*. Elle a été executée par la maison Froment-Meurice. La poignée d'argent, due au sculpteur Antonin Mercié, représente une sorte de Génie de la Guerre, foulant au pied un monstre qu'il vient de terrasser et qui personnifie probablement l'anarchie. Ce groupe, conçu dans le style de la Renaissance, est d'une rare élégance de forme et la figure principale est d'une très belle tournure ; c'est dans une très petite dimension une conception artistique vraiment grandiose.

Il faut encore citer, dans l'orfèvrerie, le joli miroir en bronze argenté de M. Boulez, et les assiettes en étain dans le goût de Briot exposées par M. Brateau. C'est bien, en effet, le goût de Briot que nous retrouvons ici, un goût rajeuni, transformé, qui est tout imprégné du style de la Renaissance, mais qui n'est nullement un pastiche. Les médaillons repré-

sentant les saisons, qui, dans la bordure d'une assiette sont encastrés dans une délicate ornementation, sont d'une rare élégance de forme et de disposition. Quand nous aurons encore nommé la tasse en argent et le flambeau en fer forgé, exposés par M. Favier, et le papillon en émaux cloisonnés, de M. Debut, nous nous arrêterons, malgré les très nombreuses et certainement regrettables omissions qui sont inévitables dans une course aussi rapide à travers l'exposition.

Le Salon des arts décoratifs ouvert cette année nous a donné la conviction que cette tentative répond à un besoin réel ; le Salon annuel de peinture et de sculpture, tel qu'il est organisé aujourd'hui, ne peut y satisfaire en aucune façon. Son utilité roule sur trois points principaux : 1° montrer l'art dans toutes ses applications, au lieu de le spécialiser dans la peinture de tableaux et la statuaire proprement dite ; 2° faire connaître, en dehors des œuvres terminées, les projets, études ou esquisses qui montrent les différentes phases de la pensée d'un artiste ; 3° permettre au producteur d'exposer un travail d'ensemble, au lieu de limiter à deux le nombre de pièces qu'il lui est permis de faire connaître au public. Je crois donc pouvoir terminer en adressant nos remerciements avec félicitations aux organisateurs du Salon des arts décoratifs.

René Ménard.

R. Favier : tasse en argent.

DÉCORATION DES FÊTES (XIXe SIÈCLE)

FEUX D'ARTIFICES.

Le Palais d'été de l'empereur de la Chine

COMPOSITION ET DESSIN DE M. D.-E.-F. RUGGIERI

A. Quantin imprimeur-éditeur.

LA MAISON MODÈLE

ÉTUDES ET TYPES D'AMEUBLEMENT

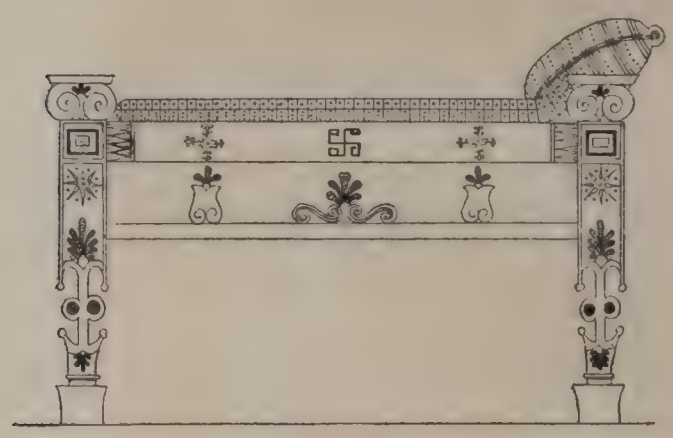
LA CHAMBRE A COUCHER. LE LIT : SON HISTOIRE

I

La chambre à coucher est, à coup sûr, de toutes les pièces composant un appartement, celle où peut le plus librement s'abandonner le goût particulier de la personne qui l'habite. En effet, n'est-ce point le lieu de retraite par excellence? Le vestibule, le salon, la salle à manger, le cabinet de travail sont destinés à des réceptions quotidiennes et de tous les instants. Par conséquent, dans la décoration de ces diverses pièces, il est sage de songer à ceux qui en franchiront le seuil, amis ou solliciteurs, étrangers ou habitués, et de ne révéler sur soi, sur son humeur, son caractère ou ses habitudes que ce qu'il est bon d'en laisser paraître. Il en est des meubles comme des vêtements, dont on change selon le genre de visite qu'on fait. Ici la cravate blanche et là le veston. Dans la chambre à coucher, on est libre, plus que n'importe où, de suivre le caprice de son esprit, de ses yeux, de ses préférences inconscientes, quant à la coloration des murailles, à la forme des meubles, à l'amoncellement des bibelots qui trahissent ouvertement l'intimité de l'être moral. C'est qu'on y est bien réellement chez soi, et que si le goût peut parfois se permettre une hardiesse, assurément c'est là.

Toutefois hardiesse ne veut pas dire désordre; fantaisie n'est point synonyme de folie. Il est permis d'être original, primesautier, capricieux, volontaire ou insouciant, éclectique ou formaliste dans tout ce qui touche au goût; mais, à moins d'abdiquer sa personnalité, il est indispensable d'apporter un peu de méthode dans l'arrangement de la pièce qui se prête le mieux du monde aux inventions décoratives, soit qu'on mette un peu de coquetterie à y laisser refléter l'intimité et le déshabillé de son esprit, soit qu'on affecte, au con-

traire, une sévérité se communiquant même au doux sanctuaire du sommeil. Il faut donc se rendre compte de ce qu'on fait, quand on meuble une chambre à coucher, et en bien étudier d'abord la forme architecturale. Une foule de raisonnements interviendront ensuite pour le choix des ornements, des meubles, des tentures, suivant le sexe, l'âge, la fortune et la situation sociale de la personne qui s'y installera. Le pays, le climat ont aussi leur importance, et il est évident, par exemple, qu'on n'aménagera point la chambre d'un hôtel ou d'un appartement à Paris comme celle d'une maison de campagne.

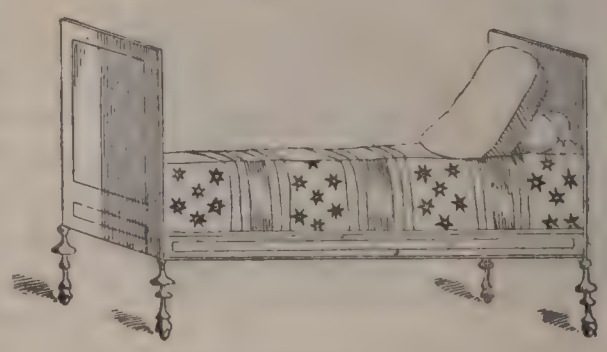


Lit grec.

Pour pouvoir utilement déterminer le programme essentiel d'un ameublement de chambre à coucher, il est de toute nécessité d'être fixé sur les deux points suivants : 1° la disposition architecturale de la pièce et de ses dépendances; 2° le sexe, l'âge et le rang de la personne qui doit y habiter.

En ce qui se rapporte au premier point, il faut se hâter de dire que nous supposons ici la maison construite, et bien construite, selon des plans minutieusement analysés; nous supposons, en outre, que l'architecte, contrairement à ce qui arrive d'ordinaire, s'est entendu au préalable avec le fabricant de meubles, lui a demandé ses croquis, a arrêté ses projets, de façon à ne se point voir exposé, une fois l'édifice terminé, au désagrément d'avoir imaginé des panneaux trop étroits pour recevoir tel ou tel meuble, ou à la nécessité d'enlever après coup une bouche de chaleur étourdiment ouverte à l'endroit même qu'occupera l'armoire ou la commode.

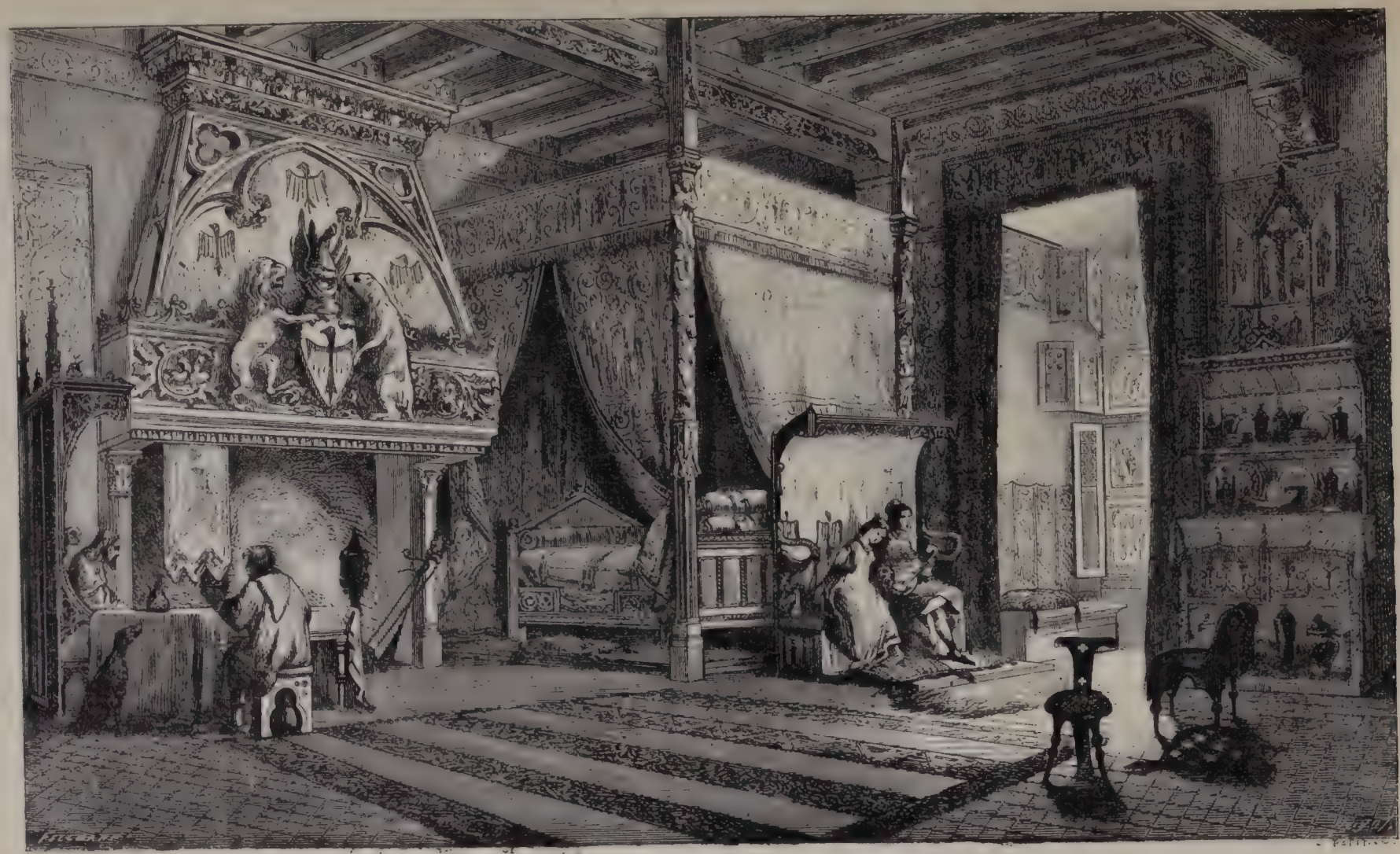
Ce sont là des considérations qui ont leur prix et sur lesquelles nous aurons à revenir, lorsque nous traiterons de la construction des maisons et de la disposition des appartements. Il suffit, pour l'instant, que l'intérêt en soit signalé. Quant à la seconde difficulté du problème, celle qui tient à la qualité et au sexe de la personne, on peut dire qu'elle est infiniment complexe, puisque c'est à cette difficulté même qui doit servir de point de départ à toutes les combinaisons possibles de l'ameublement. La chambre d'une jeune fille ne peut être la même que celle d'une femme mariée, et celle d'une femme mariée aura ses variantes tout indiquées, selon que l'habitation en sera partagée ou non avec le mari.



Lit romain.

Mais avant d'aborder le délicat chapitre des observations générales que doivent inspirer l'arrangement d'une chambre et sa décoration d'ensemble, il ne sera pas inutile de passer en revue les principaux meubles qui sont ou qui ont été jadis d'un usage habituel dans cette pièce, d'en rappeler brièvement les formes et leurs incessantes modifications.

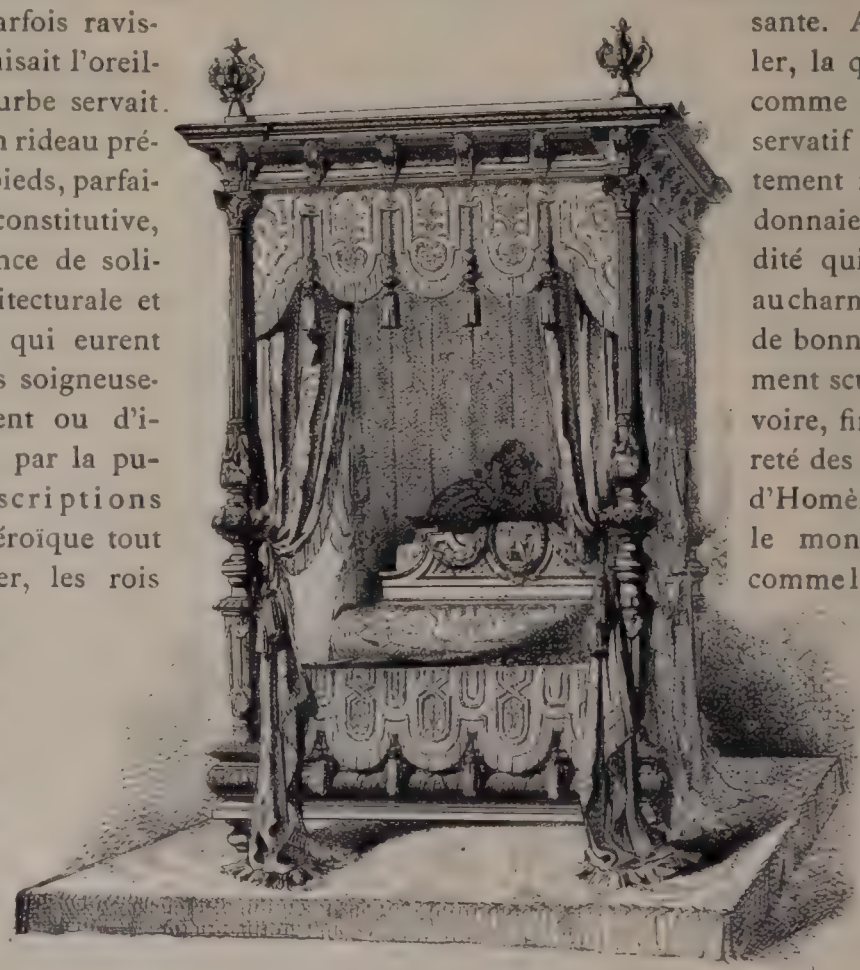
Le premier qui se rencontre, c'est le lit : résumons donc son histoire en traits rapides. Ne pouvant lui consacrer ici les volumes auxquels il aurait certainement droit, au moins à cause de son ancienneté et de ses lointaines origines, bornons-nous aux quelques pages nécessaires pour définir ses variantes à travers les siècles.



Chambre à coucher d'un château au XVIe siècle, d'après un dessin de Viollet-le-Duc. *(Dict. du Mobilier.)*

II

Sans nous attarder au déluge, nous pouvons dire un mot des lits égyptiens : quelques peintures conservées dans les hypogées nous fournissent des informations assez complètes sur ce meuble. Nous y voyons que la forme en était généralement imitée de celle d'un animal, du bélier, du singe, du bœuf, du lion, le plus souvent. Le support était soit de bois, soit de métal : une imitation de la nature d'ailleurs parfois ravissante. Ainsi la croupe de la bête faisait l'oreiller, la queue se redressant en courbe servait comme de tringle pour y attacher un rideau préservatif contre les insectes. Les pieds, parfaitement reproduits dans leur forme constitutive, donnaient au meuble une apparence de solidité qui ajoutait à la beauté architecturale et au charme pour le regard. Les Grecs, qui eurent de bonne heure le goût des meubles soigneusement sculptés, incrustés d'or, d'argent ou d'ivoire, firent des lits remarquables par la pureté des lignes.



Lit de parade, style Renaissance, au château de Fontainebleau.

Les descriptions d'Homère montrent que dans l'âge héroïque tout le monde travaillait à son mobilier, les rois comme les autres. Quand Ulysse veut se faire reconnaître de Pénélope, il lui fait la description de son lit : « Je l'ai construit moi-même, dit-il, seul sans aucun secours, et ce travail est un signe que tu ne peux méconnaître... » Celui qui est produit plus haut est le type le plus pur du lit grec; il est copié sur un vase peint[1]. Les supports sont plats et découpés sur les côtés; ils ont la forme d'un pilastre avec chapiteaux ioniques. — Outre les lits-couchettes, il y eut en Grèce les lits de repos, venus de l'Asie, à peu près semblables aux autres, et sur lesquels on prit l'habitude de se tenir comme sur des sièges.

Ces lits, on les retrouve à Rome, d'un luxe parfois inouï, ciselés, sculptés, en or, en argent, enrichis d'ivoire, servant aux convives, à table, pour s'étendre les uns près des autres, appuyés malaisément sur un côté du corps, les sexes mélangés. C'étaient les plus beaux. Ceux qu'on employait pour dormir étaient généralement assez simples. Nous en donnons un qui est tiré d'une peinture de Pompéi; il est fort modeste. D'ailleurs à Rome, comme on le voit par les habitations découvertes, par la maison de Pansa, notamment, à Pompéi, les chambres étaient simplement des alcôves, des sortes d'alvéoles, même dans les

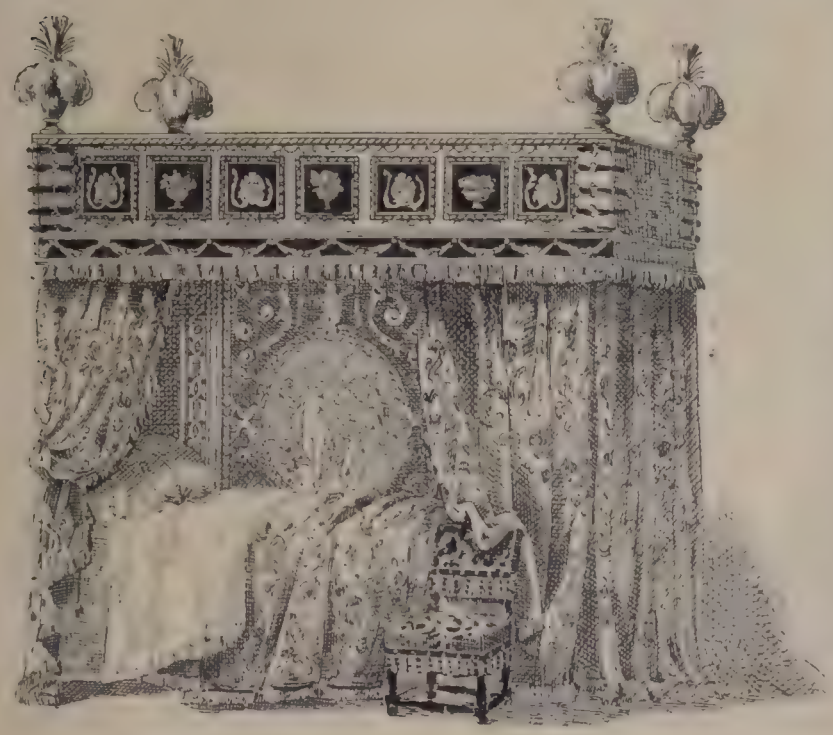
1. Voy. la *Vie privée des anciens*, par René Ménard, t. II.

Collection de SLINGENEYER

palais; on s'y retirait uniquement pour dormir. Les lits, très étroits, ne pouvaient recevoir qu'une seule personne et contrastent avec nos lits si larges des xve et xvie siècles.

Jusqu'au xiie siècle, les lits restent à peu près romains, plus ou moins riches, plus ou moins rustiques, presque toujours en métal. Ceux de l'époque carlovingienne sont en bronze. A ce moment, on commence à les voir façonnés en bois de chêne, accompagnés de courtines suspendues à des traverses ou à des ciels portés sur des colonnes. Les manuscrits en montrent dont les bois sont couverts d'ornements incrustés, sculptés ou peints. Les matelas sont ornés de galons et de broderies, ainsi que les couvertures. Le xiiie siècle continue la tradition de ce luxe. Les lits se plaçaient vers le chevet de la muraille, au milieu de la chambre, et faisaient *ruelle* d'un côté; ils se composaient d'une sorte de balustrade posée sur quatre pieds, étaient bas, de la hauteur d'un sofa, de façon à pouvoir, au besoin, servir de siège. Au xive siècle, les bois de lit prennent moins d'importance et sont complètement recouverts de draperies flottantes, en soie, velours, brocart d'or doublé de fourrures; on emploie les deux draps comme de nos jours, des matelas recouverts de satin, des traversins. Au xve siècle, le lit s'agrandit, mesure souvent sept pieds de long sur six de large. Alors arrive le lit *à quenouille*, dont les pieds du chevet montent en balustre jusqu'à une hauteur de 1^m^,60. Au xvie siècle, le luxe croît encore; chez les grands, les lits sont surmontés souvent de doubles ciels et de doubles courtines avec merveilleuses broderies. Les bois sont de cèdre, de rose, d'ébène, d'ivoire, permettant des sculptures plus fines et délicates. On voit apparaître le lit de parade, qui se perpétuera jusqu'au xviie siècle. Les ciels ou baldaquins ne sont plus retenus au plafond, mais portés sur des colonnes ou piliers faisant partie intégrante du lit, ou bien encore à demi-piliers, c'est-à-dire à quenouilles. Des artistes comme Ducerceau, Dieterlin, Delorme, de Vriese donnent des modèles remarquables non seulement de

Lit composé par de Vriese (xvie siècle).



Lit drapé, style Louis XIII (xviie siècle).

lits, mais de meubles de toutes sortes. On connaît le lit du musée de Cluny, ayant appartenu à Pierre de Gondi, au château de Villepreux, dont les colonnes sont formées par des statues. Les *Inventaires* nous font connaître d'autres spécimens non moins magnifiques. Ainsi l'*Inventaire* de Gabrielle d'Estrées, en 1599, décrit un « lit d'yvoire à fillets noirs, de Padoue, garny de son estuy de cuir rouge », ainsi que des lits de parade d'un faste vraiment incroyable.

Lit à couronne (XVIIIe siècle).

Il est facile d'ailleurs de se rendre compte des transformations d'une chambre à coucher du XIIe au XVIe siècle. Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire du mobilier*, a tout dit à cet égard. Au XIIe siècle, une chambre de seigneur est vaste et simple. La cheminée est circulaire; le lit est protégé par des courtines attachées à des tringles de fer tenant au mur par des pitons et au plafond par des cordes. En fait de meubles, des escabeaux, des pliants, des chaises de bois, des armoires et bancs servant de coffres. Aux murailles, décorées de peintures à deux ou trois tons, sont quelques images de sainteté. Le pavé est fait de petits carreaux de terre émaillée. Un siècle plus tard, vers 1250, le changement est déjà considérable. Les murs sont tendus de tapisseries fendues devant les portes. Les fenêtres se sont élargies, ainsi que les cheminées. Le lit est surmonté du dais ou ciel suspendu au plafond, et garni de courtines sur les trois côtés; celle du devant est relevée et nouée pendant le jour. Les meubles sont plus variés; on voit la chaise, le siège honorable, avec deux degrés; l'armoire décorée de ferrures et de sculptures; des bancs recouverts de coussins dans les ébrasements des fenêtres, lesquelles sont parées de courtines. La planche que nous reproduisons d'après le beau dessin de Viollet-le-Duc, nous dispense d'une plus ample description. Au XVe siècle, les parois des murs de la chambre sont entièrement boisés; la cheminée est un monument découpé en délicates sculptures; les meubles, les tables, les sièges, les armoires sont ingénieusement ouvragés, d'un usage commode, invitent au

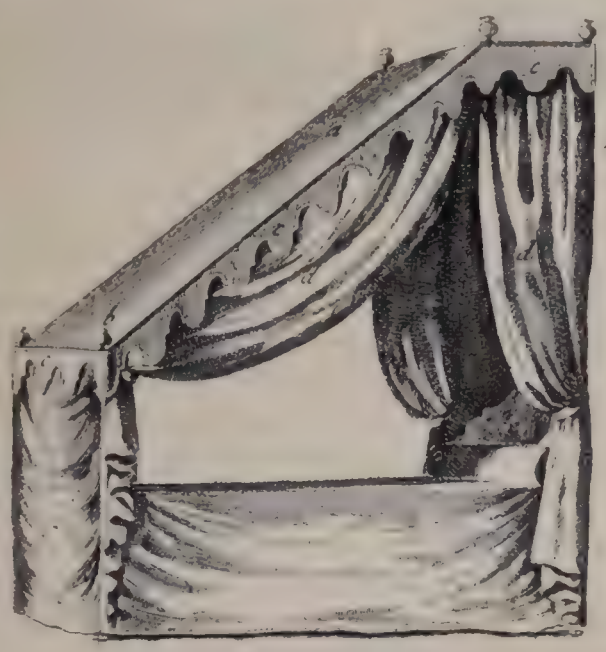
Lit à la dauphine (XVIIIe siècle).

Lit à la turque (XVIIIe siècle).

repos et indiquent l'entente du confortable. Enfin, au XVIe siècle, la chambre à coucher, ayant cessé de devenir la pièce principale du château dans laquelle tout le monde se réunissait et où avaient lieu les réceptions, prend un caractère plus intime. Outre le lit à colonnes finement sculptées ou somptueusement drapé, on trouve la chaise seigneuriale, une table, un dressoir, un ou deux coffres, quelques sièges, des tapisseries à personnages qui étouffent tout bruit sous leurs plis épais. Le lit alors est tendu d'étoffes dont les couleurs s'adaptent à l'humeur de qui s'en sert. On lui fait même prendre le deuil. Ainsi Charlotte d'Albret, à la mort de son mari, César Borgia, prit le deuil qu'elle ne quitta plus, fit garnir sa chambre en noir, et celle de sa fille. L'*Inventaire* de son riche mobilier, publié par M. Ed. Bonnaffé[1], indique parmi les objets trouvés dans cette pièce : « Ung ciel de damas noyr avecques les pendans, doublé de toille noyre et les pendans de soye noyre. » Signalons aussi une sorte de lit qui semble fort en usage à cette époque : le lit de camp, qui servait de chaise longue, ou bien qui se transportait en voyage, et dont on peut apprécier le luxe par les descriptions qu'on trouve dans ce même *Inventaire* de la duchesse de Valentinois. Il y en a un, notamment, dont le ciel est de satin broché violet, frangé de fil d'or et de fil de soie vert. Un autre lit de camp est formé de quatre bâtons cousverts de drap d'or, satin cramoisi et satin blanc (article 598). Nous voici au XVIIe siècle. Ici les documents abondent et il faut se restreindre pour rester dans les limites de cet aperçu à vol d'oiseau. Les lits disparaissent sous les tentures et sous l'abondance des draperies, formant un aspect architectural qui se développe en hauteur. Les colonnes se font plus rares ou bien sont enveloppées de fourreaux d'étoffes. Dans les palais, dans les appartements des princes, le lit se place assez souvent en une sorte d'alcôve, *alcôve à la royale*, à *l'ita-*

Lit à la polonaise (XVIIIe siècle).

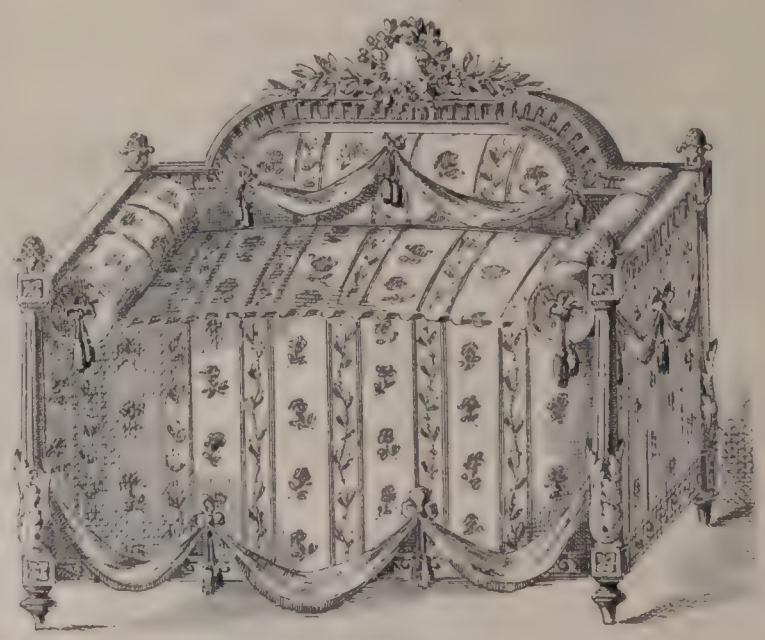
Lit duchesse (XVIIIe siècle).



Lit à tombeau (XVIIIe siècle).

1. *Inventaire de la duchesse de Valentinois*, 1878. — In-8°. Paris, Quantin.

lienne, à *la romaine,* qui n'est point un enfoncement pratiqué dans un mur, mais une seconde pièce séparée de la chambre tantôt par des ordres de colonnes, tantôt par des cloisons latérales avec ou sans portes et une balustrade à hauteur d'appui. Quand il n'y a pas de balustrade, le lit doit être sur une estrade. Cette alcôve est établie dans la chambre de parade, c'est-à-dire dans celle qui, de toutes les pièces d'un appartement, exige le plus de richesse. Le lit de parade était toujours d'un grand luxe. Celui de la chambre à coucher de Henri IV, au Louvre, peut être cité comme un modèle en ce genre. Nous reproduisons un lit de parade qui se trouve dans l'une des pièces faisant partie, au château de Fontainebleau, de l'ensemble des appartements occupés par le pape Pie VII, lors de son séjour en France. Il est de style Renaissance et a été rétabli sous Napoléon III par M. Fourdinois, dont on connaît le goût et la compétence en pareille matière. Les alcôves, d'ailleurs, dont l'usage se généralisa à partir surtout de la fin du XVIIIe siècle, existaient au XVIIe coup de maisons bourgeoises. Dans certaines provinces, parmi les paysans, dans les Flandres notamment, on trouve des lits contenus en d'immenses armoires, qui sont bien réellement des alcôves, et dont les portes se fermaient du rant le jour de façon à masquer complètement la couchette. Nous publions en planche hors texte un curieux intérieur de chambre à coucher, emprunté à la Belgique et qui doit remonter au commencement du XVIIe siècle. C'est précisément une de ces alcôves dont nous parlons, qui fut exposée à Bruxelles en 1880, lors des fêtes du cinquantenaire. Elle est formée entièrement par des boiseries d'un travail assez pur; d'un luxe moyen; le lit est dissimulé derrière une tenture.



Lit à trois dossiers, style Louis XVI (XVIIIe siècle).

Sous Louis XIII, comme sous Louis XIV, dans la plupart des maisons, le corps du lit et les pieds sont de la hauteur donnée par le coucher et disparaissent sous une immense courtepointe à trois pantes qui les recouvrent : ils ont un grand dossier de tête souvent découpé et enveloppé d'étoffe. Généralement ces étoffes sont unies, avec des broderies, des galons, des migrets, de milnaises de couleur différente d'or ou d'argent. Les dessins qui forment ces applications sont d'une beauté admirable qui n'a point été dépassée, et témoignent d'une sûreté, d'une distinction de goût vraiment dignes de respect. Il serait facile d'en citer nombre d'exemples. Par exemple, le surintendant Fouquet, qui avait réuni dans son château de Vaux tant de merveilles, possédait des lits de toute rareté, et Louis XIV jugea même à propos de s'en réserver plusieurs, après ce procès célèbre qui amena la confiscation de ces trésors. Il y en avait un, entre autres, qui fut estimé 14,000 livres, et qui était de velours vert, garni de broderies d'or et d'argent, avec trois pantes, trois soubassements, quatre cantonnières et quatre rideaux, le tout orné de crespines et de molets ou franges également d'or et d'argent. Le fond, dossier, pantes de dedans, fourreaux de piliers et

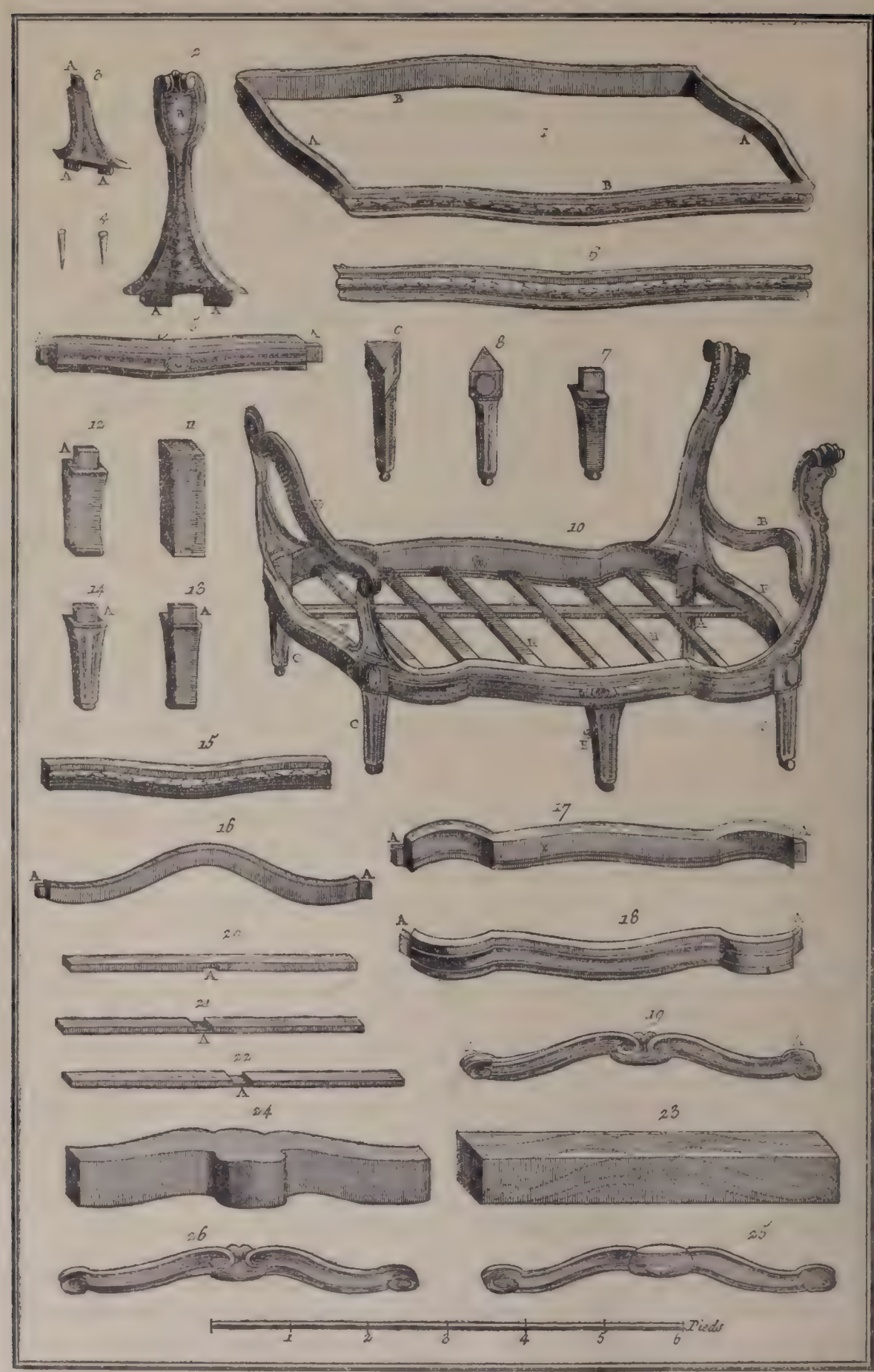
courte-pointe étaient de brocart or et argent, incarnat et vert. Un autre lit, de brocart fond d'argent à fleurs d'or nuancé de diverses couleurs, et garni de franges ou boutons d'or fin, fut également réservé pour Louis XIV : il fut estimé dans l'*Inventaire* 5.600 livres[1].

Veut-on maintenant avoir une idée de ce que pouvait être une chambre à coucher sans apparat, d'aspect simple, au milieu du XVIIe siècle ? Voici de quoi était composée celle qu'occupait au château de Vaux le célèbre peintre Le Brun : un lit de tabis jaune garni, dont la paillasse était commune avec la courte-pointe ; quatre fauteuils de même étoffe ; six chaises et un fauteuil de serge bleue, avec de la frange de soie mêlée. Aux murs, une tapisserie de Bergame, quelques tableaux, un miroir, une table, une armoire, une grille de fer pour la cheminée. C'est tout. Autre exemple. Il s'agit de la chambre de Le Nôtre, également au château de Vaux. Elle se composait des meubles suivants : une tapisserie de Rouen ; un lit garni de même avec « un tour de fustaine à petits carreaux » ; un tapis de pieds de moquette ; sept chaises et un fauteuil pareils au lit ; une table couverte d'un tapis vert et un guéridon. Dans un coin de la chambre, une armoire dans laquelle se trouvait le lit du valet de chambre de Le Nôtre. Enfin il y avait l'inévitable petit miroir, et, dans la cheminée, deux « chevrettes, » des pincettes et une pelle. Tel est exactement le contenu de cette chambre, d'après l'inventaire cité plus haut.

Nous sommes forcé d'abréger. Il faudrait pouvoir parler en détail des réformes qu'apporta dans la distribution des appartements et surtout de la chambre à coucher Mme de Rambouillet, cette femme d'un goût si parfait, dont l'influence fut considérable sur son temps non seulement au point de vue littéraire par les qualités de son esprit, mais aussi au point de vue de l'ameublement par la délicatesse de son jugement et par le tact de ses innovations. C'est elle, comme le constate Tallemant des Réaux[2], qui s'avisa de faire peindre une chambre d'une autre couleur que de rouge et de tanné, et c'est ce qui donna à sa grande et fameuse chambre le nom de chambre bleue. C'est elle aussi qui imagina les paravents pour préserver du froid les convives et entourer de plus de mystère et d'intimité recueillie les conversations savantes. Il faudrait pouvoir aussi puiser dans les innombrables et instructifs *Inventaires* de cette époque pour montrer toute l'ingéniosité, le luxe, l'inépuisable fécondité des tapissiers dans la garniture des lits, depuis ceux des appartements de Louis XIV, à Versailles, jusqu'à celui de Mme de Maintenon, d'une austère élégance, jusqu'à ceux des dames de compagnie, plus simples, ou même des femmes de service, lits qu'on trouve « en fer à quatre colonnes de 8 pieds 6 pouces de haut, 5 pieds de large, 6 pieds de long ». Mais il est temps de parler du XVIIIe siècle.

L'art du XVIIIe siècle est un art indiscret par excellence, qui ne respecte rien et qui semble n'avoir jamais trouvé de porte fermée dans un appartement, ainsi que l'ont finement dit les frères de Goncourt. Aussi que de racontars, que de babillages, que de charmantes ou piquantes, ou amusantes choses sur la chambre à coucher de ce temps-là, ne recueille-t-on pas dans les Mémoires, dans les gravures, dans les gazettes et partout ! Ne va-t-on pas même jusqu'à nous apprendre que dans le très grand monde, le jour des noces, un usage conservé de l'ancienne galanterie exigeait du marié qu'il n'entrât dans le lit de sa femme que le corps complètement épilé ? Et que d'anecdotes croustillantes, nous initiant aux moindres habitudes d'alors, aux plus intimes, aux caprices d'un fermier général épuisant son imagination pour donner à sa maîtresse un lit sans pareil, et à toutes les fantaisies amoureuses, subtiles, ingénieuses à accommoder les meubles aux besoins de la volupté ! Car la chambre à coucher, au XVIIIe siècle, est la pièce qui caractérise l'époque, qu'on retrouve

1. Voy. Ed. Bonnaffé, *les Amateurs de l'ancienne France : le surintendant Foucquet*, 1882. 1 vol. in-4°, page 82.
2. Tome II, p. 487.



Lit à la française (XVIIIe siècle).

DÉTAIL POUR L'EXÉCUTION :

Légende : 1. Châssis d'impériale. AA, traverses. B.B., longueresses. — 2. Encoignures de chevet d'un lit à la française. — 3. Encoignure du pied. — 4. Chevilles. — 5. Traverse du châssis d'impériale. — 6. Longueresse du châssis d'impériale. — 7, 8, 9. Pieds vus de plusieurs faces. — 10. Lit à la française : AA, pieds du chevet; B., traverse du chevet; CC, pieds du bois; D, traverse du pied; EE, pieds du milieu; FF, traverses du bois; G.G, longueresses; H.H, les barres; I, la barre du milieu. — 11, pied tracé pour un débité. 12, 13, 14, le même débité et exécuté. — 15, traverse du bois. — 16, traverse du dossier du chevet. — 17, 18, longueresses chantournées. — 19, traverse du pied. — 20, 21, 22, barres de lit; A, les entailles. — 23, 24, 25 et 26, cintre dessiné pour être débité, chantourné, ébauché et fini.

à tout instant, avec les airs chiffonnés, souriants, gracieux, les pompons et les falbalas dans les tableaux ou les estampes. C'est le cadre de la femme, le terrain de ses exploits, de ses triomphes, de sa souveraineté et de son apothéose. Depuis l'heure de son lever, qui se prolonge parfois jusqu'à midi ou une heure, et qui, avec les mille soins de la toilette, les réceptions du boudoir, formait ce qu'on appelait la *Jeunesse de la journée,* jusqu'au milieu de la nuit, la chambre est encombrée de visiteurs et d'adorateurs, d'amies qui travaillent, causent, soupent, ou jouent avec la petite chienne « gredine » emmitouflée dans une délicieuse niche au pied du lit de sa maîtresse. Arrive enfin le coucher : « Auprès d'une cheminée dont le feu clair est masqué par un écran de Beauvais, à côté du marchepied de lit à deux marches cloutées d'or, devant le lit à la couronne empanachée, aux draps bombés par la bassinoire que promène une fille de chambre, la femme, debout sur le tapis peluché, où elle vient de laisser tomber une lettre, se laisse déshabiller par une femme de chambre. Elle est déjà coiffée du *battant l'œil* qui enferme ses cheveux pour la nuit; sa chemise glisse sur son sein découvert, son jupon falbalassé va tomber au bas des hauts talons de ses mules. Les lumières des bras vont s'éteindre; la femme demande ses bougies de nuit, et derrière elle, dans un cadre éclairé d'une dernière lueur, un amour rit comme le dieu de ses rêves et l'ange de sa nuit[1]. »

Le lit prend alors cent aspects divers : il y en a de coquets, il y en a d'imposants; il y en a d'élégants formés avec des fouillis d'étoffes et joliment drapés; il y en a de délicieusement ouvragés. Mais quels que soient son caractère ou sa fortune, la femme du XVIIIe siècle n'a jamais une chambre morose. Les draperies continuent à être d'un dessin remarquable; mais les ornements deviennent plus légers, plus délicats; ce sont de joyeux semis de fleurettes ou des chinoiseries amusantes. Le brocart, les étoffes tissées de soie et d'or, les lampas de Lyon, les superbes droguets sont réservés pour les appartements d'apparat et l'on adopte, pour l'ordinaire, les batistes et les linons, d'une fraîche couleur, d'une piquante simplicité relevée de dentelles. Un catalogue de Cochin nous livre cette description de la chambre de la marquise du Deffand : « Un coin de cheminée, à côté duquel s'évase une ample bergère aux pieds de bois, aux bras rustiques, aux larges coussins mollets; sous la bergère un panier à laine en osier, à l'apparence de charpagne; contre la cheminée une servante, au-dessous une petite étagère-bibliothèque à trois planchettes de livres; dans l'angle de la pièce une encoignure avec quelques porcelaines; au fond, dans la boiserie unie et plate, sans ornement et sans moulure, une porte vitrée dominant sur le noir d'un cabinet et, dans l'alcôve qui suit, la tête d'un lit qui paraît recouvert d'une perse à ramages, garnissent également le mur où l'on aperçoit un petit cartel : telle est la chambre de Mme du Deffand[2]. »

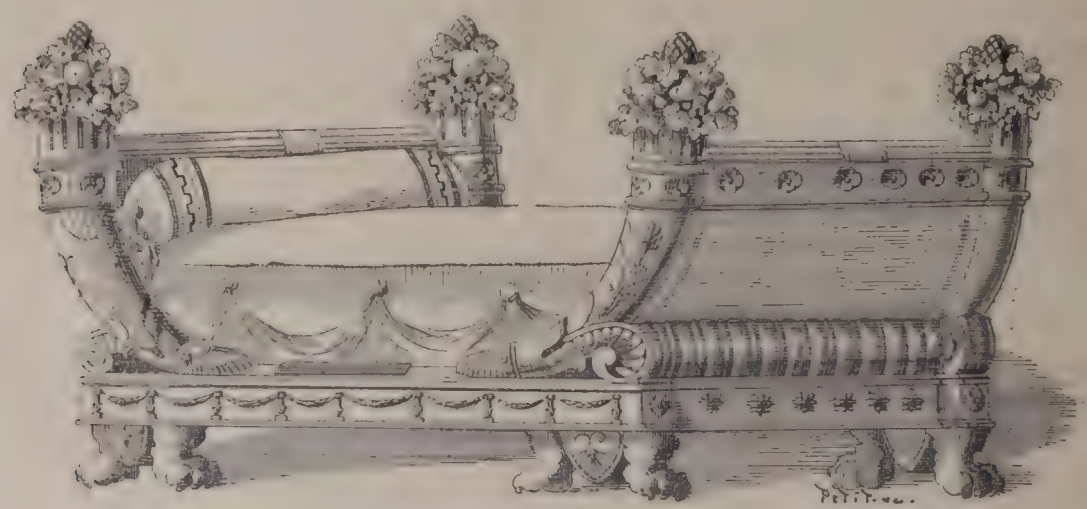
Dans un petit volume technique publié en 1774 sous le titre de *Principes de l'art du tapissier,* M. Bimont, « maître et marchand tapissier », a enseigné la nomenclature exacte et précieuse du mobilier du temps. On y trouve l'énumération des lits à la duchesse, à la romaine, à la turque, à la polonaise, etc., ainsi que les prix auxquels se montaient les étoffes, depuis le damas de Gênes, de Lyon, de Tours, jusqu'à la siamoise de Rouen et de la barrière du Temple. La façon de chaque meuble est évaluée par article détaillé et l'on y apprend, par exemple, que la garniture d'un lit de trois pieds et demi à la duchesse, en damas, coûtait à Paris, en 1774, la somme de 857 livres 15 sols. Il y en avait de plus chers, comme on pense. Ainsi celui du roi à Versailles, ou aux Tuileries, avait coûté, rideaux compris, plus de 82,000 livres, celui de Marie-Antoinette, plus de 130,000 livres.

1. *La Femme au* XVIIIe *siècle,* par J. et Ed. de Goncourt, p. 142.
2. *L'Art au XVIIIe siècle,* par J. et Ed. de Goncourt.

Voici, en termes succincts, la description des principales formes de lits employés durant le XVIIIe siècle :

Le lit d'ange, qui est le lit vu de pied, au milieu de la pièce, tête au mur, ainsi qu'on en fait aujourd'hui; un grand ciel, mais cependant moins long que le lit, tout en étant de même largeur, plus élevé que les ciels des lits à colonnes, sert à supporter les pantes, lambrequins ou festons, et les rideaux garnissant les côtés du lit.

Lit à l'impériale, qu'on voyait dans les appartements luxueux, à la cour, dans les chambres royales, et qui ressemble au lit d'ange avec cette adjonction que le ciel ou dais est surmonté d'un dôme. La reine Marie-Antoinette, qui avait chambre d'été et chambre d'hiver, possédait dans cette dernière un lit à grande impériale en voussure de six pieds et demi de large sur sept pieds et demi de long, et quatorze pieds sept pouces de hauteur, avec couronnement richement sculpté, orné d'une corniche à contours, fleurons et guirlandes surmontés d'enfants en diverses attitudes. Les rideaux étaient en gros de Tours brocart.



Style Empire : Lit de Napoléon Ier, actuellement au garde-meuble (XIXe siècle).

Lit à la duchesse, qui était surmonté d'un dais, avec pantes et rideaux, comme le lit d'ange. Il se distinguait du lit à l'impériale, en ce qu'il n'avait pas de dôme, mais des panaches ou un fronton.

Lit à la polonaise, qui avait un petit baldaquin supporté par quatre tiges de fer fixées aux deux dossiers du lit et se courbant suivant le galbe des rideaux. Un lambrequin ou une draperie se mettait autour du baldaquin, lequel se complétait par une cimaise ou un dôme, et pas de panaches. On l'appelait aussi *Lit à la chinoise.*

Lit à la turque, qui ressemblait un peu au lit à la polonaise, sauf qu'il y avait trois dossiers, un à la table, un au pied, et un troisième sur la longueur.

Les lits à trois dossiers deviennent à la mode sous Louis XVI, fort variés de formes.

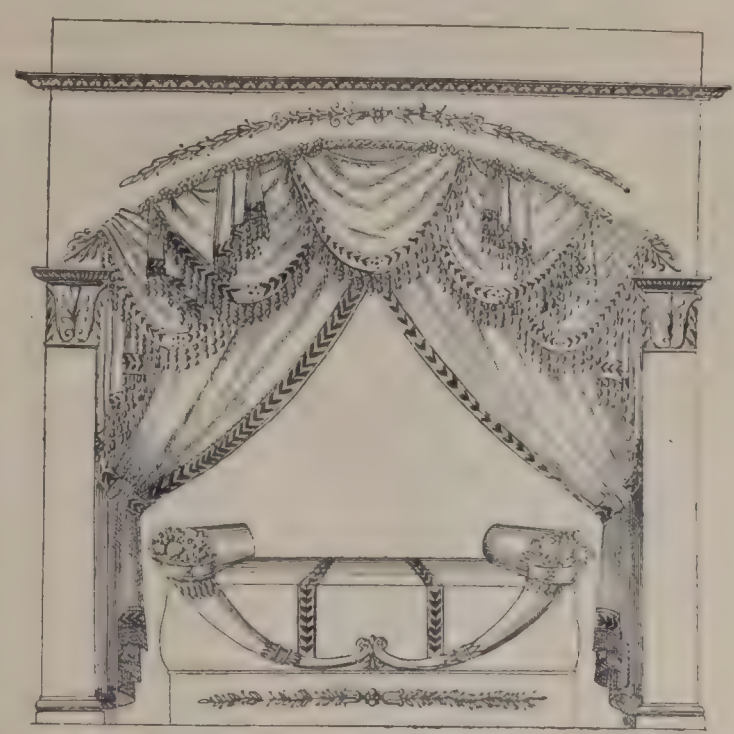
Lit à tombeau, lit de coin ayant un baldaquin soutenu par des colonnes plus hautes du côté de la tête.

Lit à la romaine ou à baldaquin qui, au lieu de se présenter de pied, était placé en longueur contre la muraillle.

Lit à pavillon, qui prépare la transition avec les formes du Directoire et donne à peu près l'équivalent du lit à flèche, à tulipe ou à petit châssis léger.

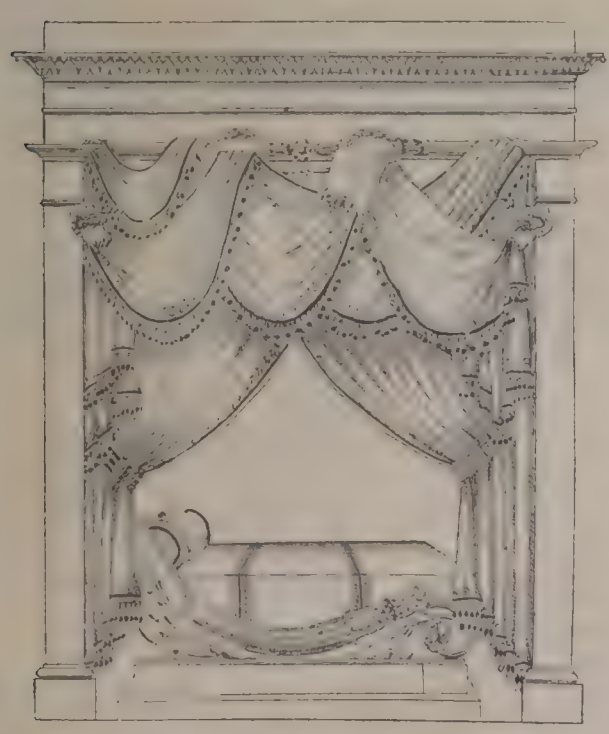
Les termes les plus fréquemment employés par les tapissiers, bien que d'une désignation souvent assez vague, sont néanmoins assez facilement reconnaissables, quand il s'agit

du lit. Tantôt ce sont les *pantes,* expression générale qui s'applique au bandeau d'étoffe tombant du ciel de lit, tantôt c'est le *lambrequin,* qui est une pante découpée, et non plus unie et droite; tantôt ce sont les *bonnes-grâces,* partie des rideaux; tantôt enfin c'est la *cantonnière,* qui, tendue à plat comme un lambrequin, a deux pantes en queue tombant sur les côtés.



Alcôve, Empire (XIXe siècle).

A partir de la Révolution, sous le Directoire et sous le premier Empire, les formes du lit se modifient complètement selon le cours des idées régnantes. Adieu la grâce légère, adieu le sentiment exquis de l'élégance, le goût pur et délicat dans ses raffinements! Comme tous les autres meubles de cette époque, les lits sont en bois d'acajou, d'érable ou de palissandre, et prennent une vague ressemblance avec un monument antique. Le plus fréquemment le dossier est à volute, les pans à bateau, ou bien ce sont deux énormes cornes d'abondance qui, en s'écartant l'une de l'autre, constituent les côtés du lit. Le lit de Napoléon Ier, qui se trouve au Garde Meuble et que nous reproduisons, nous donne précisément ce type. L'humeur particulière de chacun se trahit alors, comme au siècle précédent, par le choix d'un meuble qui est le plus personnel de tous. Celui-ci veut coucher dans une alcôve, à entablement régulier, avec un fronton à bas-relief, c'est un temple antique : « Les amants de la nature ont affecté jadis d'avoir un lit en corbeille, les voluptueux ont cherché le lit à dos renversé, le lit à *flasques.* Les partisans de la simplicité ont préféré un lit sans ornement, à demi caché par des rideaux qu'on jette négligemment sur une flèche. Au commencement de ce siècle, lorsque les meubles typiques étaient dessinés par Percier et Fontaine, on aimait à particulariser la forme des lits en l'appropriant aux goûts, à la profession de celui qui les commandait. Il y avait un type de lit pour le militaire (qu'on appelait un *Guerrier*) : ce lit était surmonté d'un trophée auquel s'attachaient, non pas des rideaux, mais « des draperies d'étoffes destinées à le garantir de l'air et des insectes pendant la nuit ». Il y avait un type de lit pour le chasseur; mais les ornements qu'on y admettait



Alcôve Empire (XIXe siècle).

n'avaient aucun rapport avec le fusil de chasse, la poire à poudre, la gibecière et le carnier; les réminiscences obligées de l'antique n'y permettaient d'autres attributs que le javelot, l'arc, le carquois, et il va sans dire que la « dépouille des animaux sauvages » était la seule courte-pointe d'une couche aussi redoutable. Il y avait également un type de lit pour le marin : c'était le lit à *la Neptune,* semblable à un navire des temps homériques. Les rideaux étaient suspendus au grand mât, et le mouvement du dessin avait un caractère tourmenté et tempêtueux, de nature à donner aux spectateurs un ressentiment ou un avant-goût du mal de mer![1] » Mais ce qui distingue d'une façon tout aussi déplorable les chambres à coucher de cette époque, c'est l'enchevêtrement baroque des rideaux. Rien ne saurait donner l'idée, pas même les dessins qui accompagnent cette étude, de l'incroyable abus que l'on fit alors des tentures. Celles-ci, de couleurs crues, jaunes, rouges ou bleues, avec des bordures qui faisaient ressortir encore la violence des tons, s'amoncellent, s'enchevêtrent à plaisir, laissant paraître une pante qui disparaît soudain pour revenir encore, toujours rigides en leurs plis maussades, toujours lourdes en leurs caprices pédants, toujours disgracieuses dans cette espèce de jeu de cache-cache auquel elles se livrent, au mépris de toutes les lois du goût, du bon sens, de la vérité architecturale et de l'élégance! C'est le règne des *lits à flèches,* des *alcôves à l'italienne,* des *lits à tulipe* ou à arcs, auxquels s'adaptent des rideaux suspendus au plafond et retombant sur la couche en s'évasant sous la figure d'une tulipe renversée... Puis la fantaisie romantique se greffant sur cet amalgame étrange, on voit parfois des lits bizarrement inspirés de la Renaissance et même du gothique : on veut dormir dans une basilique! Aux ornementations de casques, de boucliers, de sabres, succèdent des couronnes, des palmettes, des cols de cygne, etc. Le lit du roi Charles X, qui se trouve actuellement au Garde-Meuble et que nous reproduisons, est un des spécimens les plus caractéristiques des lits de cette époque de transition et un prodige de ridicule avec les sculptures dont il est grotesquement surchargé.

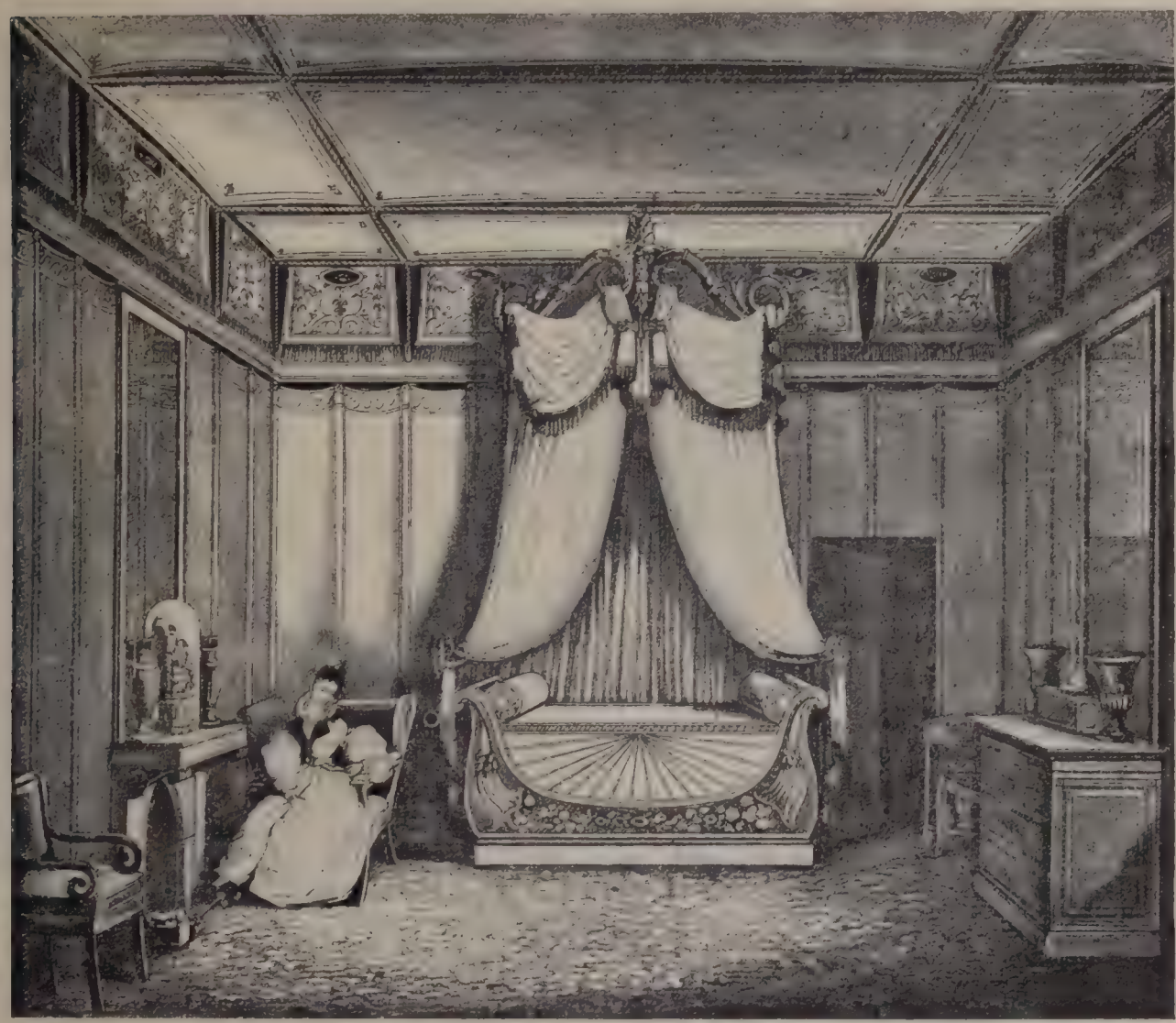
Lit guerrier (Empire, XIXe siècle).

Lit Empire (XIXe siècle).

Ce n'est guère qu'à partir de 1840 que la fabrication des lits en France se distingue par une recherche plus attentive des formes sobres et intelligentes. Mais alors c'est la manie archéologique qui domine l'invention et y supplée. On se borne à copier plus ou moins servilement les types de styles anciens. Des ébénistes comme Fourdinois, Janselme, Grohé, Lhoste; des dessinateurs tels que Fossey, Liénard, Prignot; des tapissiers comme Laflèche, Brizard, Meurice, et bien d'autres font des lits ou fournissent des modèles que la mode se hâte de consacrer. Le goût y trouve-t-il toujours

1. Charles Blanc, *Grammaire des arts décoratifs*, 1882. — 1 vol. gr. in-8°, p. 171.

son compte ? Cet excès d'imitation, en contenant l'ardeur des originalités en quête de renouveau, amène-t-il du moins la pureté des formes ? On n'oserait le dire. C'est une excellente chose de savoir ce qui s'est fait avant nous ; mais l'érudition, qui étouffe souvent l'imagination, ne suffit point aux besoins de l'humanité. Le goût est une plante déli-



Chambre à coucher sous la Restauration (XIXe siècle)

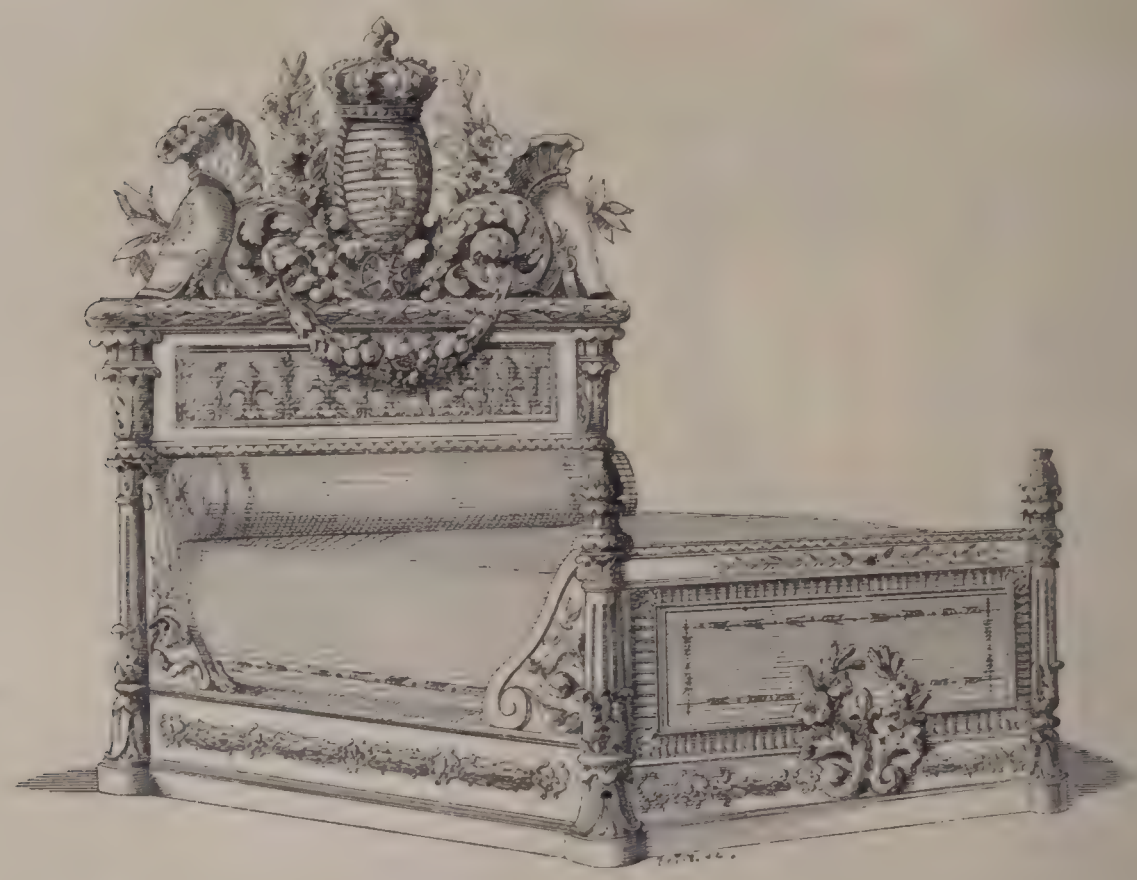
cate qui doit puiser sa sève dans la science et emprunter sa fraîcheur à la lumière de l'inspiration. Soyons donc de notre temps et sachons enfin être nous-mêmes dans le choix de nos meubles !

III.

Supposons, lecteur, que vous ayez trente ans, que vous songiez à prendre femme et que, voulant préparer avec soin le nid où vous allez vous installer, vous vous efforciez de le parer avec méthode, avec intelligence, en y mettant le grain de personnalité et de distinction qui vous est propre. Votre première préoccupation est la chambre à coucher, et, par conséquent, le lit. Quelles considérations vous guideront dans le choix de ce meuble ?

Connaissant maintenant toutes les formes qu'a eues successivement le lit, vous résoudrez-vous, comme un courtisan banal de la routine, à vous procurer chez un fabricant quelconque une copie plus ou moins authentique de style Renaissance, Louis XIII, Louis XIV, Louis XV ou Louis XVI ? Non. Sans faire fi des beaux spécimens que vous avez admirés, vous ne vous en servirez que pour vous aider dans votre tentative d'ameublement original, et vous retournerez dans votre esprit les diverses solutions du problème proposé. Peut-être trouverez-vous bon qu'aux motifs particuliers de votre étude viennent s'ajouter les réflexions suivantes d'un ordre général.

Le lit est-il destiné à un appartement de location ou à un hôtel dont vous êtes pro-

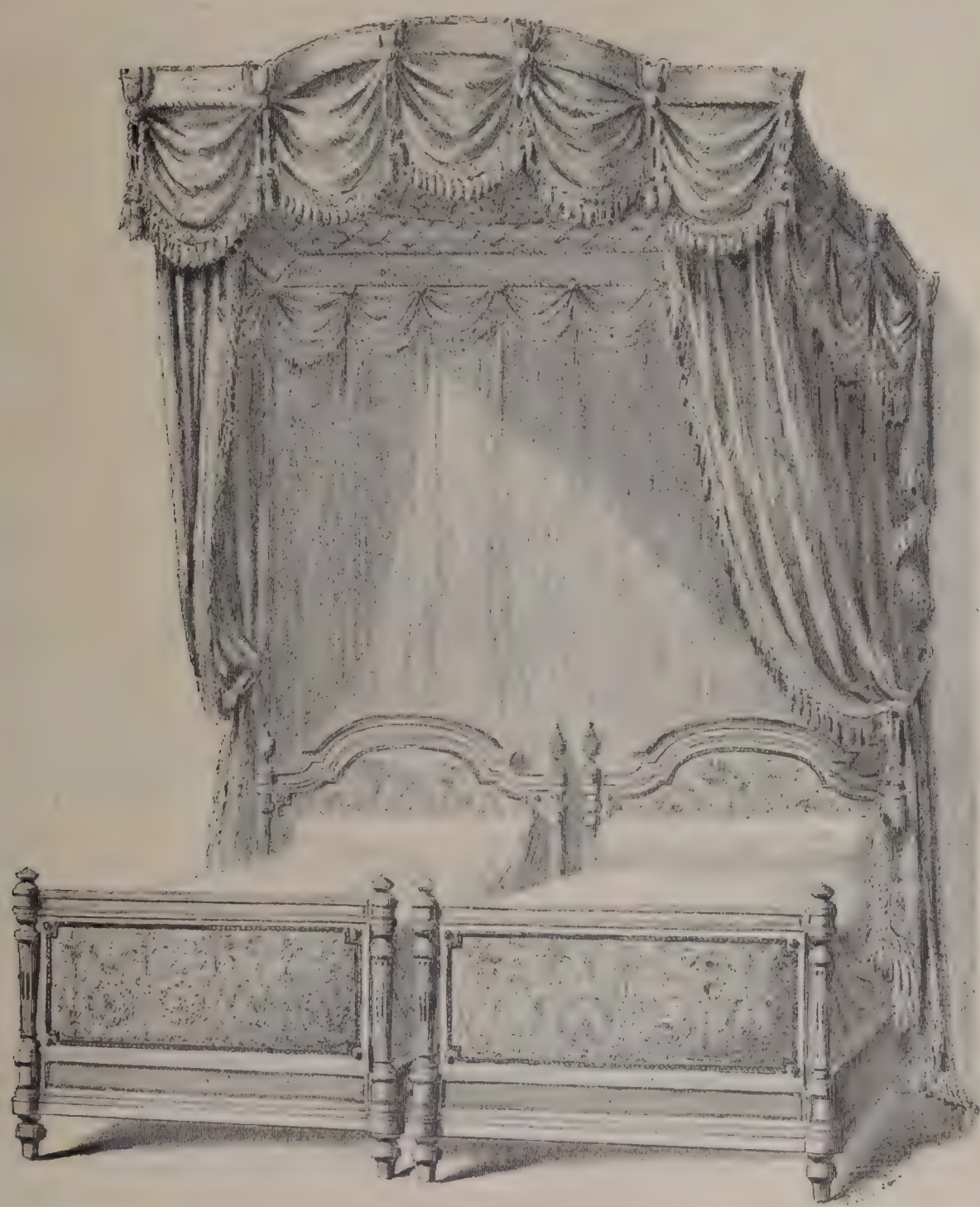


Lit de Charles X, au Garde-Meuble (XIXe siècle).

priétaire ? Question importante, car dans le premier cas il pourrait être inutile de faire des frais de tentures spéciales convenant seulement à une installation stable. Si c'est pour un hôtel, il est indispensable que le fabricant de votre meuble soit mis en rapport avec l'architecte, pour qu'il y ait entente absolue entre eux au point de vue des dimensions, des ornements, de la place assignée, etc.

Le lit sera-t-il en bois ou en métal ? Le métal est généralement banni : il est froid au toucher, a des aspérités auxquelles on peut se blesser. Mais quel bois adopter ? La couleur du bois, la gaieté ou la sévérité des formes, les tissus des tentures sont autant de points à examiner et qui dépendent de l'humeur, de la situation, du sexe, de l'âge de chacun. Une femme brune, au nom de la coquetterie, réclamera tel bois ; une femme blonde tel autre. On peut dire qu'il vaut toujours mieux prendre des bois naturels que des bois teints, qui sont la plupart du temps de qualité inférieure. Il faut aussi éviter les placages qui jouent sous le soleil, se dégradent et ne tardent pas à tomber. Parmi les bois naturels qui peuvent

convenir à un lit, il y a le bois de chêne, trop mâle, trop rude peut-être pour une chambre où doit régner une femme; le noyer, déjà plus fin, et qu'un peu de sculpture devra rehausser ; l'acajou ou le palissandre qui l'un et l'autre peuvent déjà au besoin se passer de sculp-



Époque contemporaine : lits jumeaux exécutés par M. Henri Fourdinois (XIXe siècle).

ture; s'il s'agissait d'une chambre de jeune fille, il serait préférable de choisir un bois clair ou peint, comme l'érable, le sapin, quelquefois relevé de bois de couleur ou de quelques incrustations, dont le ton gai puisse se marier avec des tentures de perse, des satinettes, des étoffes de soie imprimées d'un fond toujours clair qui exprime un sentiment de jeunesse et de fraîcheur.

Quant à la forme du lit, principale difficulté à trancher, peut-être aura-t-on raison de s'en remettre à cet égard aux conseils du fabricant, si celui-ci est un artiste véritable et s'il est informé exactement de la situation de son client, des conditions de milieu, d'âge, de fortune, etc., qui sont autant de causes de nature à modifier ses plans. Il voudra se rapprocherdes formes Louis XIV, s'il s'agit d'appartements princiers, de grand luxe. Il s'inspirera certainement de la Renaissance ou du Louis XIII, si vous êtes un diplomate sévère, un notaire ou un magistrat, et que vous couchiez seul dans votre chambre. Le Louis XVI vous sera à coup sûr proposé si vous partagez habituellement avec votre femme la couche nuptiale. Mais c'est alors qu'il vous faut armer de subtilité et de délicatesse, pour faire prédominer votre goût personnel, en respectant avant tout les proportions architecturales et l'harmonie générale de la pièce. Résistez à cette commune tendance qu'on a aujourd'hui d'imiter quand même, trop souvent sans habileté ni finesse, les styles anciens.

Quel sera l'emplacement du lit? Autant que possible la tête au mur, pour que chacun ait une descente facile. Il est en outre un desideratum à formuler, c'est que le lit soit placé, non en face des fenêtres, mais en face de la cheminée, laquelle se trouve généralement comprise dans le panneau perpendiculaire aux fenêtres. Cette recommandation est plus importante qu'il ne semble, car par la disposition indiquée on évite d'avoir la lumière dans les yeux, si l'on veut lire; pour certaines personnes c'est une chose insupportable.

Cette question d'emplacement du lit est mise au premier rang chez nos voisins les Anglais, qui, d'ailleurs, en fait d'ameublement et de décoration, songent avant tout à l'hygiène et y subordonnent la beauté ou l'élégance. Dans la série des petits livres sur la décoration intérieure des maisons publiés à Londres chez l'éditeur Macmillan, il en est un relatif à la chambre à coucher et au boudoir. L'auteur est lady Barker. Nous y voyons qu'on y recommande l'emploi des lits très bas afin d'avoir au-dessus de la tête la plus grande quantité d'air possible : pour la même raison point de rideaux, ni de tentures, mais plutôt des paravents. En Angleterre, les lits sont généralement en cuivre, les murailles sont peintes à la colle dans des tons clairs; les parquets se lavent. La chambre à coucher n'est qu'une pièce réservée et intime pour laquelle on ne cherche, en fait de goût, que de bonnes conditions de santé. Le modèle est, — sauf le lit, — la chambre du temps de la reine Anne avec ses murs de stuc polis et brillants, qui ne peuvent retenir aucune parcelle de poussière, ses fenêtres étroites et hautes, trois par trois, et presque toujours tournées vers le sud, ses cheminées vierges de grilles ou autres engins modernes qui en bouchent l'orifice.

En France, les considérations hygiéniques ne l'emportent pas à ce point sur le sentiment du luxe et de l'élégance. Une chambre à coucher n'est pas la pièce qu'on habite seulement la nuit; c'est surtout, avec le boudoir, le royaume particulier de la femme, qui se revêt de son charme et se pare de ses grâces. On y voit des meubles coquets, tenant compagnie au lit; on y souhaite des tentures qui assourdissent le bruit, et semblent, par la cambrure imprévue de leurs plis, imiter les mouvements souples et ondulés de la maîtresse du logis : mélodie charmante que cette apparente rivalité d'où se dégage une harmonie mystérieuse, qui est pour l'esprit une délicate volupté et pour l'œil une caresse!

Mais que de soins et d'études réclame le choix de ces menus objets, de ces tentures, de ces meubles accessoires, de ces mille riens qui constituent l'ensemble d'une chambre à coucher et lui donnent son caractère, sa physionomie expressive et parlante! En songeant que nous allons essayer, par la suite de cette étude, d'aborder cette tâche de subtile essence, une vague terreur nous envahit, et le critique commence à voir toute l'étendue du péril où il s'est présomptueusement engagé.

VICTOR CHAMPIER.

(*A suivre*).

SERRURERIE

MODÈLES DE CLEFS (XVIIIe SIÈCLE)

COMPOSITIONS INÉDITES DE JACQUES-GABRIEL HUQUIER (1695-1772)

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

CONSEILS PRATIQUES

PEINTURE SUR PORCELAINE ET SUR FAÏENCE

II

Ainsi que nous l'avons dit dans notre précédent article, les couleurs employées dans la peinture sur porcelaine ou sur faïence à émail cuit sont composées d'oxydes métalliques plus ou moins mélangés de *fondants* qui les font adhérer à l'émail et leur donnent la glaçure, qui est une des premières conditions de bonne réussite en céramique. Dans les peintures sur faïence à émail cru ou sur biscuit de porcelaine, les oxydes métalliques sont employés le plus généralement à l'état pur, de façon à pouvoir résister à la haute température nécessaire pour faire fondre la couverte ou émail. La couleur, dans ce cas, se trouve pour ainsi dire sous l'émail, et c'est ce dernier qui en exalte le ton par sa propre glaçure.

On trouve dans le commerce des couleurs toutes préparées qui contiennent la quantité exacte de fondant qui convient à chacune d'elles, mais quoique ces couleurs soient généralement en poudre impalpable, il est nécessaire de les triturer de nouveau avec soin

1. Voy. la *Revue des Arts Décoratifs* du 20 juin, page 16.

quand on les additionne d'essence; cette trituration se fait au moyen d'un couteau à lame flexible ou mieux d'une molette en cristal.

Depuis quelques années, on vend des couleurs à porcelaine, renfermées dans de petits tubes en métal comme les couleurs à l'huile dont elles ont la consistance et toutes prêtes à être employées avec une légère addition d'essence; quoique ces couleurs soient d'excellente qualité, nous leur préférons les couleurs en poudre qui conservent plus facilement leur fraîcheur de ton; en outre les couleurs ainsi préparées nous semblent avoir le défaut de se sécher assez promptement dans leurs tubes et, quand on n'en fait pas un usage bien fréquent, on risque fort d'en perdre une partie.

Les couleurs en poudre, dont le nombre est plus ou moins considérable suivant le genre de peinture auquel on se livre, doivent être conservées dans de petites bouteilles à large ouverture, bouchées avec soin et étiquetées; il faut surtout les tenir constamment à l'abri de toute humidité. A défaut de bouteilles, on peut, comme cela se pratique dans les ateliers de peinture de la manufacture de Sèvres, les renfermer dans des papiers et en former des petits paquets semblables à ceux dans lesquels les pharmaciens renferment les poudres.

Il est indispensable d'avoir une boîte destinée à préserver de la poussière la palette en porcelaine à trous ou godets plus ou moins nombreux dans lesquels on dépose les couleurs après les avoir broyées à l'essence de térébenthine ordinaire. Quand on ne fait pas de grands travaux, il est plus facile de se servir des petites boîtes en fer-blanc que l'on trouve chez les marchands de couleurs et qui contiennent, outre la palette, une glace dépolie, suffisante pour broyer de petites quantités de couleurs. Il est bon néanmoins de posséder également une glace dépolie de plus grande dimension, ainsi que plusieurs carrés de verre épais, connu dans le commerce sous le nom de *verre double,* sur un côté desquels on colle une feuille de papier blanc. Ces carrés de verre sont utiles pour poser les couleurs que l'on veut employer immédiatement après les avoir broyées; ils peuvent également, au besoin, servir de palette dans les travaux qui demandent de nombreux mélanges.

Les essences sont de deux sortes : l'essence de térébenthine ordinaire rectifiée et l'essence de térébenthine *grasse;* on se sert également au moment de peindre d'essence de lavande ou huile d'aspic.

Toutes ces essences se trouvent dans le commerce; cependant l'essence de térébenthine grasse est d'une qualité de beaucoup supérieure quand on la prépare soi-même, ce qui est très simple et très facile; pour cela il suffit de mettre sur une assiette ou un plat, et sous

une cloche de verre dont on laisse un bord soulevé afin de ménager l'introduction de l'air, une certaine quantité de godets en porcelaine remplis d'essence de térébenthine ordinaire; en exposant le tout au soleil, ou, pendant l'hiver, à la température douce d'une chambre habituellement chauffée, on obtient par évaporation, au fond des godets, un résidu épais, jaunâtre, à peu près de la consistance du miel; c'est de l'essence grasse très pure et bien préférable à celle que vendent les marchands de couleur.

Pour plus de commodité, on conserve l'essence maigre dans une bouteille à goulot moyen, fermée par un bouchon de liège percé dans toute sa longueur et traversé par un tuyau de plume d'oie qui ne laisse passer l'essence que goutte à goutte. Pour l'essence grasse on se sert d'une bouteille à ouverture plus large fermée également au moyen d'un bouchon de liège dans lequel on entre un morceau de bois dur, — habituellement un fragment de hampe de pinceau en ébène ou en hêtre, — dont l'extrémité touche presque le fond de la bouteille. Comme il ne faut jamais mettre dans la couleur qu'une très petite quantité d'essence grasse sous peine d'avoir au feu des accidents dont nous parlerons plus loin, les gouttes qui adhèrent au morceau de bois, quand on enlève le bouchon, sont plus que suffisantes, au moins pour les mélanges ordinaires.

Les *molettes* nécessaires pour broyer les couleurs doivent être en cristal, bien planées à la meule et de grosseurs différentes; deux ou trois suffisent.

Nous ne saurions trop recommander de bien nettoyer les glaces et les molettes après chaque broyage, au moyen de chiffons imbibés d'alcool, et surtout de les tenir constamment à l'abri de la poussière et dans un parfait état de propreté; il suffit, en effet, de la plus petite parcelle d'une couleur de fer pour ternir et empoisonner les couleurs claires et surtout les carmins que l'on voudrait broyer ensuite.

Pour triturer les couleurs et les enlever de la glace sur laquelle on les a broyées, on se sert d'un couteau de fer à lame souple et élastique, terminée en forme de triangle allongé; pour les couleurs que le fer peut altérer, telles que les blancs fixes, les jaunes clairs, les carmins et généralement toutes les couleurs d'or, on se sert de préférence d'un couteau de même forme en corne ou en ivoire.

Les pinceaux en poils de blaireau ou de martre sont de différentes formes et de plusieurs grosseurs; il est bon d'en avoir un certain nombre, choisis avec soin, souples, et formant bien la pointe; il faut les tenir constamment dans un grand état de propreté. Nous ne saurions trop le redire, du reste, la propreté est une des premières conditions de la réussite dans la peinture céramique, les moindres grains de poussière laissant des traces après la cuisson.

Outre les pinceaux ordinaires, c'est-à-dire semblables à ceux dont on se sert pour l'aquarelle ou la miniature, il en est un certain nombre qui sont particuliers à la peinture sur porcelaine et qu'il est nécessaire de se procurer : tels sont les *putois* de différentes grosseurs destinés à unir les teintes et à égaliser les couleurs; ils doivent être à poils bien égaux, réguliers, pas trop longs et surtout serrés de façon qu'aucun ne puisse s'échapper de sa gaine. Les putois sont de plusieurs formes, carrés, arrondis ou en pomme d'arrosoir; ces derniers servent à égaliser les teintes dans les surfaces concaves, sur les pieds des vases ou dans les moulures.

Les différents objets que nous venons d'énumérer composent, avec les ustensiles usuels des dessinateurs, crayons ordinaires et lithographiques, règles, compas, etc., le matériel nécessaire au peintre céramiste.

(A suivre). ÉDOUARD GARNIER.

LES VENTES

LA VENTE HAMILTON

Londres, 15 juillet.

On peut dire que jamais, à Londres, le monde des amateurs ne vit passion pareille à celle qu'excite en ce moment la vente Hamilton. Depuis plus d'un mois, il n'est question que de ces collections merveilleuses, livrées tout à coup aux enchères et dont chaque morceau atteint des prix véritablement fabuleux. Beaucoup de tableaux, parmi ceux que l'on croyait les plus authentiques, et qui étaient décorés des signatures les plus retentissantes, une fois soumis au grand jour de la discussion, ne sont point sortis intacts de cette épreuve, et se sont vus brusquement retirer, de main d'expert, leurs attributions fantastiques. N'importe! Les guinées leur ont fait fête. Mais quant aux meubles et objets d'art, leur succès a dépassé encore l'attente des gens les mieux informés, et il faut constater surtout l'éclatant triomphe des artistes français, tels que Boulle, Riesener, Gouthière et d'autres dont les meubles, les bronzes ont fait monter les enchères à des hauteurs vertigineuses.

A Londres, il n'est pas besoin de le dire, non seulement les grands amateurs anglais, mais le directeurs des principaux musées de l'Angleterre ont suivi cette vente, qui restera longtemps dans le souvenir des curieux.

Le catalogue de la vente comprend 2,013 numéros, et est orné d'un certain nombre de photographies (assez mauvaises), qui ne donnent qu'une bien faible idée de la valeur des principaux objets d'art.

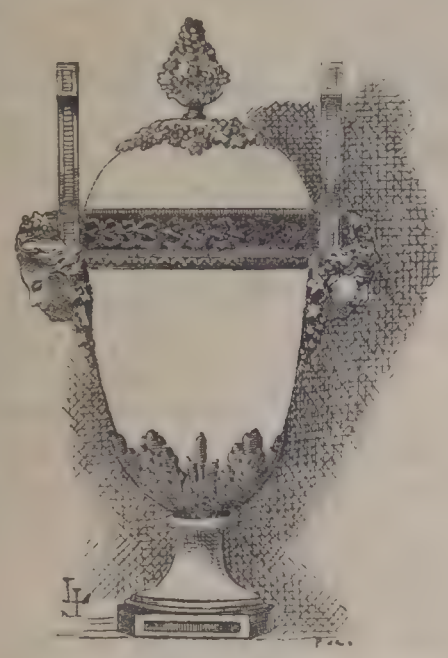
Les vacations ont été divisées par séries et ont commencé le samedi 17 juin. Le premier jour a été consacré aux quatre-vingts tableaux allemands, flamands et hollandais. Le second jour, ont été adjugés les nos 81 à 104, comprenant les anciennes porcelaines du Japon; — les numéros 123 à 147, anciens laques du Japon; — les nos 148 à 150, émaux de la Chine; — les nos 151 à 153, bronzes chinois; — les nos 154 à 161, les jades et agates sculptés; — les nos 162 à 189, objets d'ameublement de toute beauté; — et les nos 190 à 195, les bustes antiques. Le troisième jour, ont été vendus les nos 196 à 306, anciennes porcelaines du Japon et de la Chine, anciens laques du Japon et objets d'ameublement de luxe.

Le 24 juin, a commencé la seconde vente de

la collection Hamilton, qui a duré jusqu'au 27 et qui comprenait les nos 307 à 673, anciennes por-

Vase en ancienne porcelaine gros bleu de Sèvres.

celaines de Sèvres, les émaux, les objets orientaux en porcelaines et matières précieuse, les objets



Vase en ancienne porcelaine blanche de Sèvres, avec monture en bronze de Gouthière.

en argent et en vermeil, et les chefs-d'œuvre de l'ébénisterie française aux XVIIe et XVIIIe siècles.

Le 1er juillet, les enchères ont été reprises (nos 674 à 1008) avec les tableaux italiens, les anciennes faïences françaises et hollandaises, les verres de Venise, les vases étrusques, les ivoires, les bronzes, etc.

La quatrième vente, ouverte le 8 juillet avec quelques tableaux flamands de peu d'importance, s'est terminée le 11 avec des verreries et des objets d'ameublement précieux.

Enfin la cinquième et dernière vente de la collection (nous ne parlons pas de la bibliothèque Hamilton, qui donne lieu à une vente séparée) a commencé le 15 juillet et s'est terminée le 20.

Fauteuil Louis XV recouvert d'anciennes tapisseries des Gobelins.

Elle a vu disperser les miniatures, les porcelaines de Saxe, de Sèvres, des faïences et des porcelaines anglaises, et les monnaies.

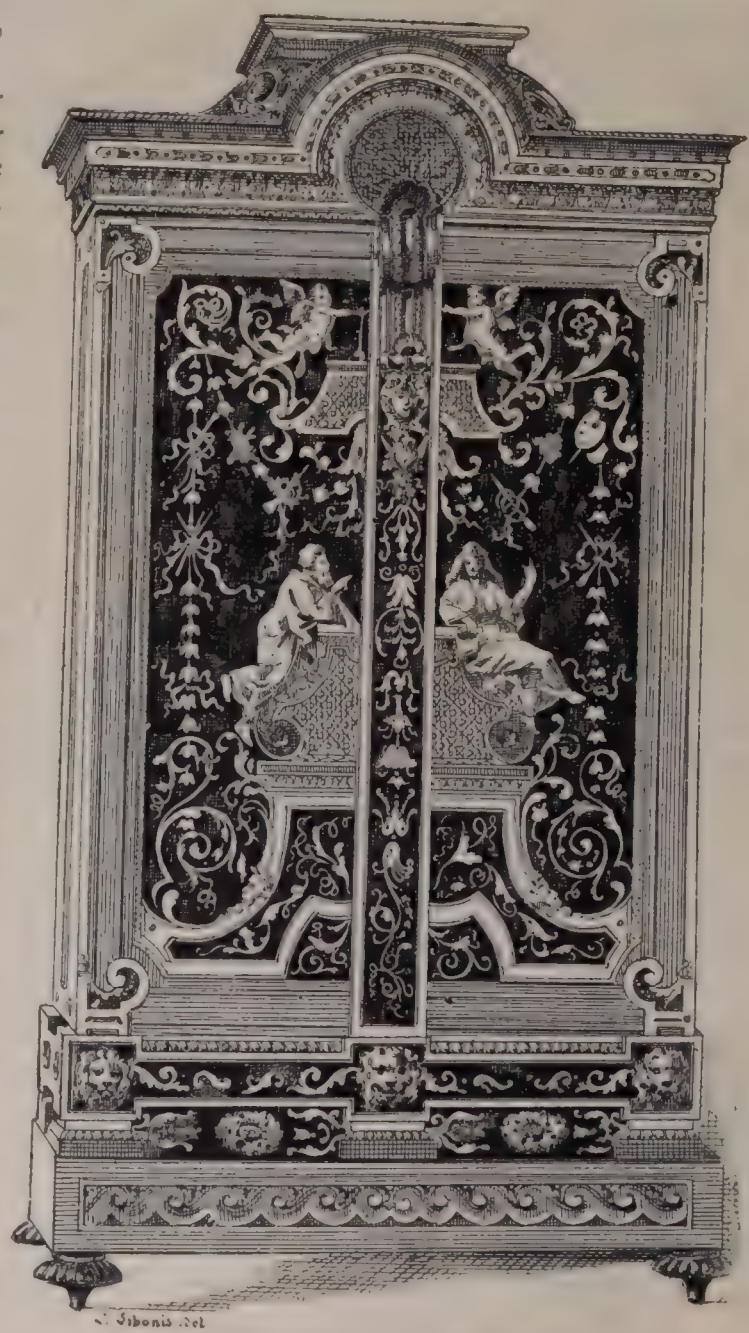
Au milieu de tant de richesses, il n'est guère possible, on le comprend, de citer avec quelque détail les objets qui ont atteint les plus hauts prix et qui mériteraient tous un longue description. Je me bornerai donc à mentionner quelques œuvres typiques et principalement les beaux meubles français du XVIIIe siècle.

Parmi les porcelaines orientales : une paire de vases de Chine, décor de fleurs, avec couvercle sur fond rose, 10,500 fr. ; — une paire de vases

de Chine, fleurs et ornements sur fond gris et rose, 24,125 francs ; — une paire de vases mandarins, avec couvercles très fins, 30,975 francs.

Parmi les anciennes porcelaines de Sèvres : une paire de vases gros bleu, forme ovale, monture par Gouthière, 42,000 fr. (nous donnons ici la reproduction d'un de ces vases); — trois vases oviformes, en ancienne porcelaine blanche de Sèvres, avec très élégante et très simple monture par Gouthière, 7,220 fr., à M. W. Massey Mainwaring (nous donnons également la reproduction d'un de ces jolis vases); — un vase de Sèvres bleu turquoise en pâte tendre, de 0,^{m}35 de haut, 39,638 fr.; etc.

La collection comprenait deux pièces de la rarissisme faïence d'Oiron dite de *Henri II*, une salière et une coupe. La salière est montée au prix de 21,000 francs, et la coupe, une merveille dont l'intérieur est formé d'un entrelacs de cuir avec des gaines, des monstres marins, des branches de laurier et les trois croissants de Henri II, a été acquise pour 30,450 francs par M. F. Spitzer.



Grande armoire de Boulle.

Passons aux meubles. Les n°s 301, 302 et 303 comprenaient trois chefs-d'œuvre, les derniers qu'aient livrés Riesener et Gouthière à Marie-Antoinette : un secrétaire, une commode et une table. Le secrétaire s'est vendu 115,500 fr., la commode 107,625 francs à M. Henri Stettiner, et la table 150,000 francs, à deux marchands de Londres, MM. S. Wertheimer et M. Davis. Une commode Louis XV en marqueterie, avec panneau central, présentant un vase et un panier de fleurs et de fruits, a été payée 80,325 fr. par un amateur de Paris. Un secrétaire Louis XVI, également en marqueterie, richement rehaussée de bronzes dorés, 39,375 francs, à M. Wertheimer. Nous gardons pour la fin deux pièces capitales (n°s 672 et 673 du catalogue), dont l'adjudication était attendue avec une impatiente curiosité : deux armoires de Boulle d'une imposante magnificence. On en peut juger par le dessin que nous donnons. Elles ont été achetées 301,875 fr. par M. Wertheimer, qui les a depuis revendus dit-on, à M. le baron Hirsch. — P. O.

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. Quantin.

Dossier du lit de Marie-Antoinette.

(7e Exposition de l'*Union centrale des arts décoratifs*.)

7me EXPOSITION

DE

L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

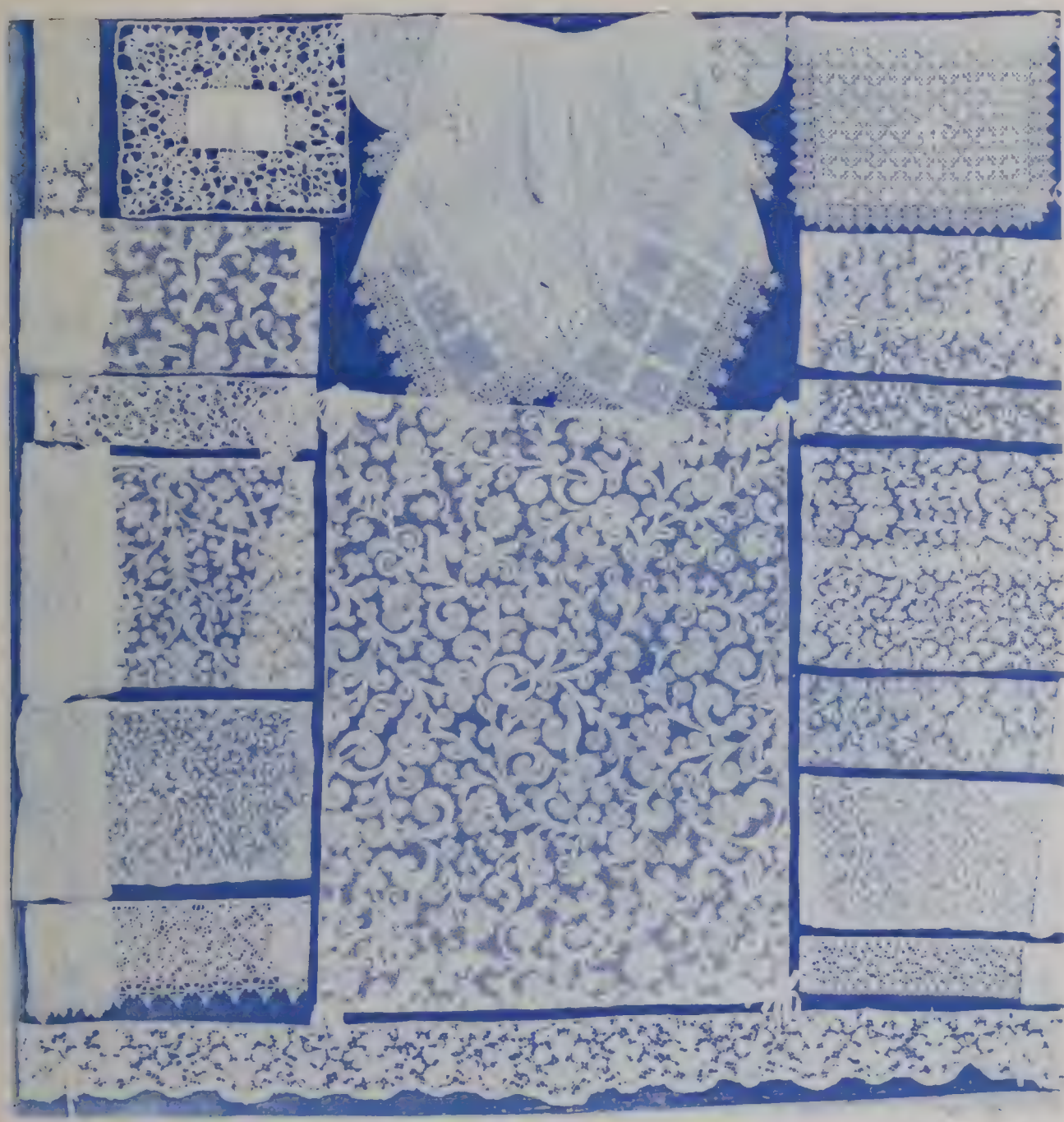
DEPUIS le 10 août l'Exposition de l'*Union centrale des arts décoratifs* est ouverte au palais de l'Industrie. De l'aveu de tous, elle dépasse encore en intérêt les précédentes, celle du *Métal* dont nous avons dit dans ce recueil, il y a deux ans, l'attrait et l'utilité, celle des *Tapisseries* qui montra, en 1876, un si magnifique ensemble de chefs-d'œuvre et dont de savants écrivains ont su si bien tirer profit pour l'histoire de l'art; enfin elle est supérieure également à l'exposition du *Costume* qui, en 1874, obtint auprès du public un si grand et si légitime succès.

Nos lecteurs trouveront dans le *Bulletin* qui accompagne la *Revue des arts décoratifs* le récit de l'inauguration et un aperçu à vol d'oiseau des merveilles que les organisateurs de cette exposition sont parvenus à rassembler. Il nous restera une tâche à remplir, dans ces pages, à laquelle nous ne manquerons pas : c'est de dégager, pour ainsi dire, la moralité de la fête donnée par l'*Union centrale* aux amis du beau et aux adeptes du goût. Ainsi que le disait en son aimable langage M. Paul Mantz, dans le rapport préliminaire qu'il a rédigé en sa qualité de président de la commission consultative de la Société : « Chacune de nos Expositions doit être une leçon. Cette leçon, nous la cherchons partout, et c'est pour cela que, respectueuse de ses traditions, l'*Union centrale* associera aux créations nouvelles que lui enverront les industries du *Bois,* du *Tissu,* du *Papier,* l'inépuisable attrait d'un musée rétrospectif, car, si fiers que nous soyons de notre habileté présente, nous ne pouvons oublier ni les grands ébénistes du passé, ni les sculpteurs qui ont décoré le bois de si fières arabesques, ni les tapissiers glorieux, ni les brodeurs qu'on regardait autrefois comme des artistes, ni les spirituels faiseurs d'images, ni les maîtres habiles à donner au livre qui recèle une pensée, un vêtement qui contient de la grâce. »

Cette leçon cherchée par les hommes éminents qui dirigent l'*Union centrale,* on peut dire qu'elle est aussi complète qu'on pouvait le souhaiter. L'histoire des trois industries du *Bois*, du *Tissu* et du *Papier* se déroule au palais de l'Industrie avec une méthode, une clarté, une abondance qui permettent toutes les comparaisons possibles entre le présent et le passé. Pour les deux premières principalement, qu'on n'a pu étudier jusqu'ici que d'une façon si incomplète, il est certain qu'une lumière en sortira qui viendra apporter à l'érudition moderne un secours des plus précieux.

Nous essayerons d'en dire ce qu'il convient, et avec la mesure que comporte le cadre de cette *Revue*. Mais pour aujourd'hui il suffit de signaler l'importance de l'exposition et le rare service que l'Union centrale des Arts décoratifs ajoute à tous ceux qu'elle a déjà rendus depuis près de vingt ans à notre pays et à la grande cause de l'art.

Un mot encore. La Société de l'Union centrale qui, depuis sa fondation, poursuit son œuvre avec une activité, une intelligence qui n'ont d'égales que le désintéressement et la générosité patriotiques de tous ses membres, vient d'être, on le sait, reconnue d' « utilité publique » par le gouvernement. Elle a été autorisée en même temps à organiser une loterie de QUATORZE MILLIONS pour la création, à Paris, du Musée des Arts décoratifs dont les hommes les plus éclairés réclament vainement depuis longtemps l'établissement par



DENTELLES FLAMANDES

POINT D'YPRES, DE BRUXELLES, DE MALINES, ETC.

(Collection Montefiore)

l'État, et que l'initiative privée s'efforce de constituer depuis 1877 avec une ténacité que rien n'a pu décourager.

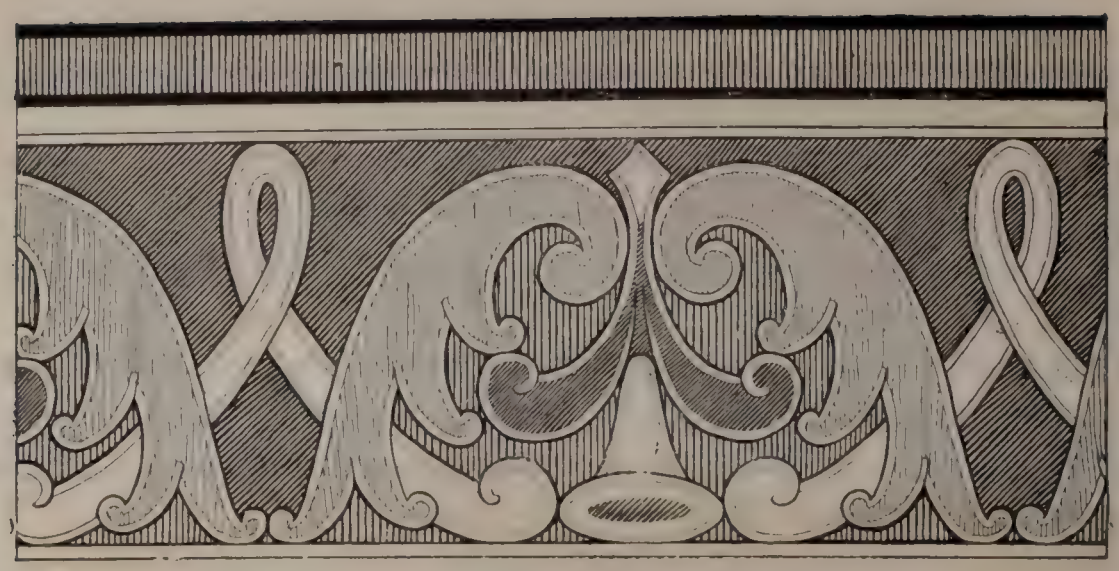
Soutenir cette loterie, en hâter le succès, en proclamer hautement le noble but; voilà, j'ose dire, le devoir de tout bon citoyen sachant le fond des choses et connaissant l'urgente nécessité pour la France de posséder un Musée des Arts décoratifs.

Eh bien, il s'est trouvé cependant que trois journaux, le *Siècle,* la *France* et le *XIXe Siècle,* dans des articles bruyants et comme écrits sous une même inspiration, ont essayé d'entraver le succès de cette loterie, au moyen d'insinuations malveillantes et même de fausses nouvelles.

Les fausses nouvelles, il a suffi d'un mot pour couper leurs ailes méchantes. Quant aux insinuations, le bon sens public en a su faire sans doute justice. Il n'en est pas moins regrettable que de telles attaques aient pu se produire. Si peu de trace que laissent les calomnies une fois qu'elles ont été dénoncées, c'est déjà trop qu'elles tentent de s'exercer contre des hommes qui sont l'honneur même, et contre des entreprises qui n'ont d'autre objet que le bien de la patrie.

VICTOR CHAMPIER.

Console par Bérain.



Bande de mosaïque exécutée au Panthéon. (Composition de M. Galland.)

LA

TECHNIQUE DE LA MOSAIQUE DÉCORATIVE

Il faut bien que ceux qui, par goût ou par profession, se livrent à l'étude des arts décoratifs abandonnent par moment les côtés si attrayants qui tiennent à l'aspect pittoresque, à l'histoire, à l'iconographie, pour aborder les questions techniques fort arides souvent, mais indispensables à connaître. Si la pratique matérielle des arts est négligée, le modèle sera imparfaitement reproduit, ou bien l'ouvrage tombera en perdition avant l'heure inexorable marquée par le destin. En mosaïque, plus qu'ailleurs peut-être, cette pratique doit être entourée de soins minutieux; presque toutes les anciennes mosaïques ont été restaurées, et quelques-unes fort peu de temps après leur achèvement. Vers le milieu du XIIIe siècle, Andrea Tafi exécuta une partie de la décoration en mosaïque du baptistère de Florence; en 1346, une fraction de l'ouvrage se détacha et Agnolo Gaddi fut chargé de la restauration. Quoique d'une ancienne famille de mosaïstes, Agnolo Gaddi ne réussit guère, car, à la fin du XIVe siècle, l'accident se reproduisit et Lippo reprit le travail, qui cette fois résista davantage. En 1617, le pape Paul V fit détacher la célèbre mosaïque de Giotto, la *Navicella,* qui se trouvait depuis 1298 dans l'atrium de la basilique de Saint-Pierre pour la transporter ailleurs; il confia l'opération à Marcello Provenzale de Cento, le plus habile mosaïste du temps; dès 1639, la mosaïque se détruisait et Urbain VIII en

ordonna la levée; elle fut ensuite de nouveau en péril, et moins de dix ans après une autre restauration fut confiée à Oratio Manetti qui refit l'ouvrage presque en entier. Les accidents dont nous venons de donner quelques exemples et bien d'autres encore n'ont en réalité d'autres motifs que la mauvaise qualité ou une application mal faite du ciment et du mastic, c'est-à-dire qu'ils viennent d'un manque de soin dans le travail technique. Ce travail est fort peu connu en France où les architectes n'ont eu que de très rares occasions de le pratiquer; c'est ce qui nous engage à étudier la question non point théoriquement, mais par la description des procédés dont l'atelier national de mosaïque s'est servi dans deux ouvrages

Le Père éternel, d'après le chevalier d'Arpini, par Marcello Provenzale de Cento.

(Église de Saint-Cesarei, à Rome, XVIIe siècle.)

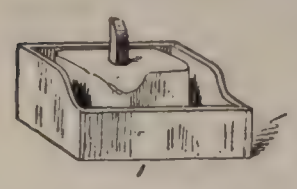
importants placés dans des conditions différentes : la façade du bâtiment principal de la manufacture de Sèvres et la voûte hémisphérique de l'abside du Panthéon. Le premier ouvrage a été fait à l'atelier et reporté sur le mur extérieur, le second a été posé directement sur la surface à recouvrir.

La fabrication des émaux et leur emploi fera l'objet d'une autre étude; pour le moment nous les supposerons prêts à être mis en œuvre et placés sous la main des mosaïstes.

I

En 1878, M. Lameire fut chargé de composer le modèle de la décoration en mosaïque d'une bande de $9^m,35$ de long sur $1^m,80$ de haut, destinée à être placée sous le fronton triangulaire du principal bâtiment de la nouvelle manufacture de Sèvres; le bâtiment exposé a sa façade sur l'avenue du parc de Saint-Cloud et sur la Seine. M. Lameire fit son modèle à l'huile, sur toile et de grandeur d'exécution; il montra, sur un fond d'or, la figure en buste de la Minerve casquée de Turin, adoptée pour l'emblème des arts décoratifs, et

une suite de vases céramiques placés dans les sinuosités d'une tore de fleurs et de verdure; une bordure jaunâtre relie les motifs à la pierre vergelé du bâtiment.

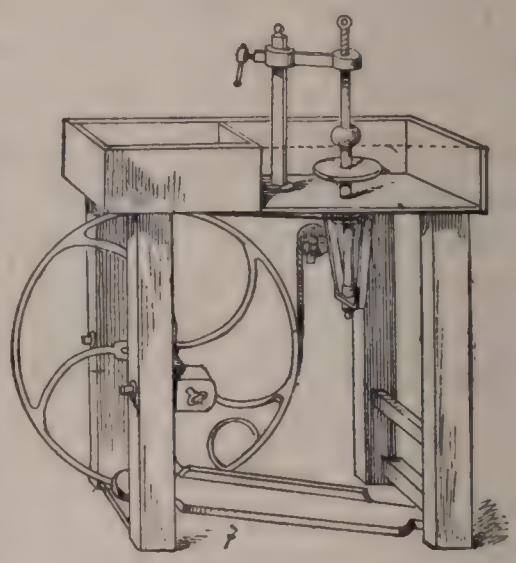

1. Coupoir.

M. Poggesi, chef de l'atelier de mosaïque, eut naturellement la direction des travaux qui furent exécutés dans un des ateliers de la manufacture par une équipe composée d'élèves et d'un seul mosaïste de profession. Le modèle fut découpé rationnellement en onze morceaux variant en largeur de $1^m,56$ à $0^m,43$, selon le sujet représenté; pour chacun de ces morceaux on fit un châssis de même grandeur, doublé d'une feuille de plomb et entouré d'un rebord formé par quatre bandes de zinc fixées par des vis; la profondeur de cette cuvette fut arrêtée à un centimètre et demi, représentant l'épaisseur que devait avoir la mosaïque. On coula dans la cuvette du plâtre délayé dans l'eau, on mit la matière au niveau exact des rebords, et après siccité on dessina à l'encre sur le plâtre les contours du motif; pour faciliter le travail, le châssis fut disposé sur un plan incliné à volonté et accessible des quatre côtés. Le modèle peint fut placé dans son jour sous les yeux du mosaïste, et l'assortiment des émaux, des *smaltes*, comme on dit en Italie, fut mis dans une boîte à compartiment, *scatola da degradatione*, semblable au casier de l'imprimeur.

2. Marteau à découper les smaltes.
3. Marteau à découper les marbres.

4. Fers à encaustiquer.

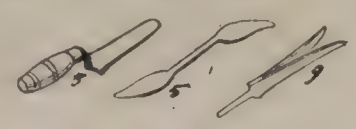
Les préparatifs étant terminés, le mosaïste commence son travail. Avec un marteau et un ciseau ordinaire, il fouille le plâtre et l'enlève dans la partie qu'il veut recouvrir de mosaïque; puis il remplit le creux de pouzzolane pulvérisée et humectée. Cette matière volcanique provient de la décomposition des scories; on la trouve dans les environs de Naples, à Pouzzole, dont elle a pris le nom, dans la campagne de Rome et en Auvergne; lorsqu'elle est mouillée et comprimée, elle acquiert une force d'adhérence qu'elle perd ensuite quand l'eau s'est évaporée; c'est dans cette pâte que le mosaïste va planter les émaux. Ils lui sont livrés en forme de galette aplatie d'une épaisseur d'environ un centimètre; il pose la galette sur un coupoir qui fait enclume, de l'autre main il frappe en longueur quelques petits coups secs avec la martelline, sorte de marteau à deux tranchants et débite ainsi la galette en tranches, qu'il découpe ensuite en cubes. Les dimensions des cubes varient nécessairement selon les besoins du travail; dans la mosaïque décorative elles sont rarement au-dessus de quinze à dix-huit millimètres de côté et au-dessous de cinq; afin de mieux les faire tenir plus tard dans le ciment, on taille le dessous légèrement en biseau. Mais il arrive que ce petit morceau n'a pas toujours la forme voulue; pour les contours et les sertissages par exemple, il le faut arrondi en quelque partie;


7. Meule.

4. Fer à encaustiquer.
6. Marteau à fouiller le plâtre.

alors on l'use sur une meule, *rotino*, mise en mouvement par le pied; lorsque la forme en est définitivement arrêtée, le mosaïste plante le smalte dans la pouzzolane, de façon à reproduire le modèle. Il n'est pas nécessaire d'insister sur les avantages de ce procédé; le mosaïste voit ce qu'il fait, il a devant lui la mosaïque sous l'aspect qu'elle aura lorsqu'elle sera à sa place définitive; s'il se trompe dans le dessin ou dans les tons, il peut sur-le-champ rectifier son erreur en enlevant le cube et en le remplaçant par un autre; pour maintenir la pouzzolane dans son état adhérent, on mouille avec une éponge le travail fait. La pratique exige que le mosaïste commence par poser les fonds, qui ont une influence considérable sur les autres valeurs, surtout si le champ est d'or, comme l'usage s'en maintient.

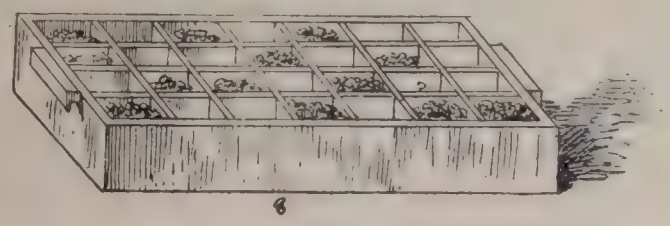
5. Spatule à ciment.
6. Ciseau à fouiller le plâtre.



5. Truelle et spatule à ciment.
9. Pincettes à cubes.

Les divers morceaux de la mosaïque du fronton de Sèvres, au nombre de onze, ont été ainsi composés sur autant de tables dans un atelier situé au rez-de-chaussée de la manufacture; après quoi on s'est occupé de la difficile opération de la mise en place. On recouvrit d'abord chaque fragment d'une couche de colle formée de trois parties de farine de seigle et d'une partie de colle forte; pour diminuer l'étendue des surfaces à transporter d'un coup, on traça des subdivisions en suivant au plus près les lignes des motifs, et sur ces fractions on colla des feuilles de papier buvard; puis on étendit une toile imbibée de colle sur la table entière, le tissu assez mince laissant voir une légère incision pratiquée dans le papier selon les subdivisions. Lorsque la masse fut bien séchée, on dévissa les rebords en zinc des châssis, on découpa la toile par subdivision et on retourna la mosaïque en soulevant contre une planche chaque morceau délicatement et bien d'aplomb; la pouzzolane, étant à l'état de poudre sèche, n'offrit plus aucune résistance et tomba en poussière.

Morceau de mosaïque en cours d'exécution.



8. Casier.

Pendant ce temps on avait préparé la surface à recouvrir; elle était en pierre vergelé de Saint-Leu, très absorbante et offrant peu de prise au ciment. On la fit rustiquer, puis fortement arroser d'eau au moyen d'une seringue et recouvrir au pinceau d'une couche très liquide de ciment de Portland dissous dans l'eau; on procéda ensuite à l'application d'une première couche de ciment dont voici la composition pour vingt-cinq kilogrammes.

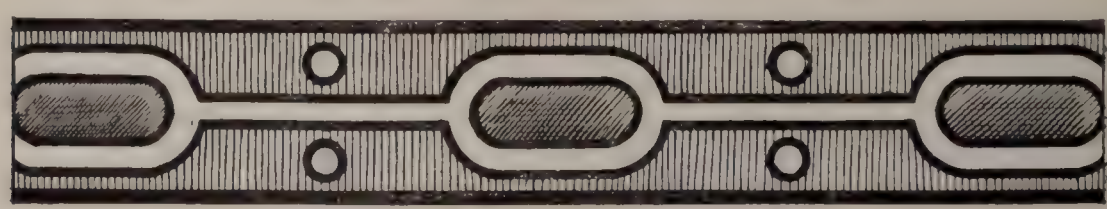
Pouzzolane romaine passée au tamis n° 8.	7 kil.	250
— — n° 80.	3	000.
Brique de Bourgogne pilée, tamis n° 8.	3	000.
— — n° 80.	1	450.
Chaux éteinte de Meudon, tamis n° 80	8	500.
Eau.	1	800.

Ce ciment fut jeté violemment contre la paroi à l'aide d'une truelle de maçon ; on eut soin surtout de le faire pénétrer dans les joints de la pierre ; on l'égalisa à un centimètre d'épaisseur, et quand, après trois ou quatre heures de temps, il eut pris une certaine consistance, on le fit battre modérément avec des lattes en bois et on le recouvrit d'une seconde couche composée comme il suit :

Pouzzolane, tamis n° 80	6 kil.	000.
— n° 25.	2	500.
Brique pilée, tamis n° 80	2	000.
— n° 25.	1	000.
Chaux, tamis n° 10	10	500.
Eau.	3	000.

L'épaisseur de cette seconde couche fut de douze millimètres ; comme le ciment sèche en quelques heures, on ne l'applique qu'au fur et à mesure de la pose de la mosaïque fractionnée, en commençant toujours par le bas.

Dès que la seconde couche fut prête, on prit les morceaux de mosaïque soutenus par le papier et la toile, avec la simple pression de la main on les fit entrer dans le ciment



Bande de mosaïque exécutée au Panthéon (composition de M. Galland pour la frise).

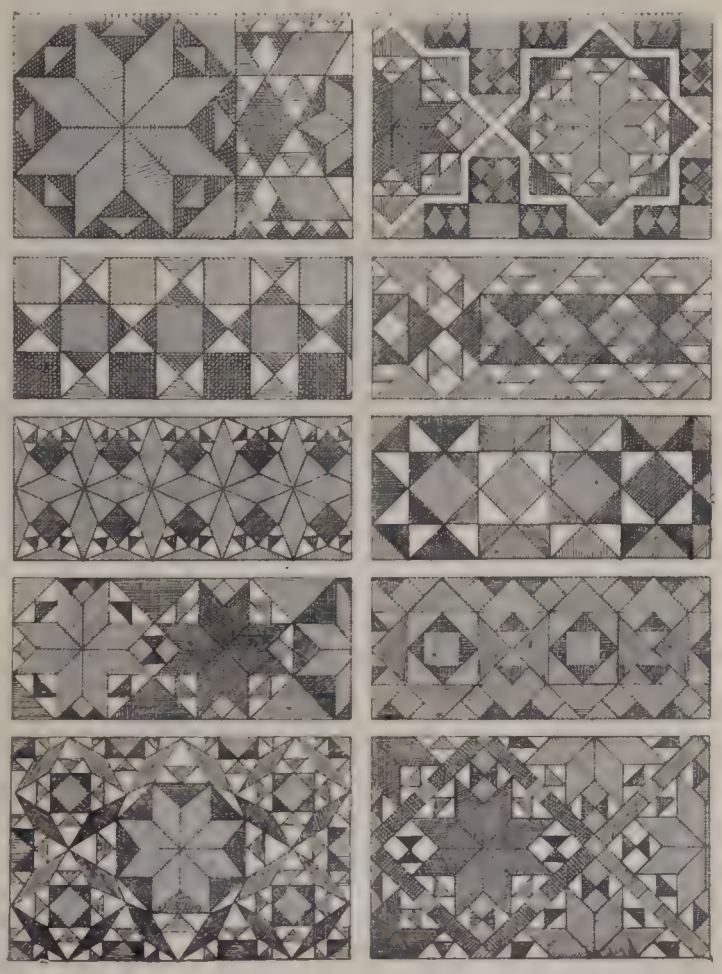
et on les mit au niveau en les battant au moyen de règles en bois ; l'excédent du ciment fut chassé par la pression et enlevé, ainsi que le papier et la toile, par un lavage à l'eau tiède. Tous les morceaux furent ainsi posés successivement et les raccords exécutés séance tenante.

Voici quatre années que la mosaïque est en place, elle a résisté à des hivers extrêmement rigoureux, pas un cube ne s'est détaché ; le procédé peut donc être regardé comme bon. Il est clair que la formule du ciment à la chaux peut subir des variations ; dans l'antiquité elle était de deux parties de marbre pilé et d'une partie de chaux de travertin ; la tradition veut que les anciens y mêlassent de la gomme adragante qui aurait eu pour effet de retarder la prise ; on peut aussi la composer par parties égales de pouzzolane et de chaux hydraulique éteinte. Toutes les mosaïques antiques, celles du moyen âge, qu'elles fussent

placées dans l'intérieur des édifices ou au dehors, sont au ciment à la chaux. Le procédé ne fut abandonné pour l'intérieur qu'après l'invention de Muziano de Brescia, et même après cette invention on se servit encore de la chaux dans la grande coupole de Saint-Pierre de Rome, dont la mosaïque a été exécutée par Marcello Provenzale de Cento (né en 1575, mort en 1639), d'après la composition de Cesari, chevalier d'Arpino, dit le Josepin.

II

Le pape Grégoire XIII, qui régna de 1572 à 1585, confia la décoration en mosaïque de la chapelle Grégorienne, l'une des quatre majeures de la basilique de Saint-Pierre, à Muziano de Brescia dit le Mutien. Ce peintre est peu connu en France, le musée du Louvre possède cependant deux tableaux de lui : l'*Incrédulité de saint Thomas* et la *Résurrection de Lazare;* il est même trop oublié en Italie, mais de son temps — il est né en 1528 et mort en 1592 — il avait une grande réputation; il était fort riche et de ses deniers fonda l'Académie de Saint-Luc; Michel-Ange le tenait en estime et en affection. Son talent était varié; il faisait la figure, l'histoire et le paysage; sa manière, un peu sèche parfois, était très décorative, et le pape eut raison de l'utiliser. Muziano fit dans les pendentifs de la chapelle les figures de Grégoire et Jérôme, pères de l'Église latine, et celles de Bazile de Césarée et de Grégoire de Nazianze, pères de l'Église grecque; ce sont les meilleurs morceaux de la basilique. Mais ce qui intéresse davantage le sujet que nous traitons, c'est que le Mutien, dans sa haute situation, ne dédaigna point de mettre littéralement la main à la pâte; il ne voulut pas du ciment à la chaux et inventa « la mosaïque à l'huile ».

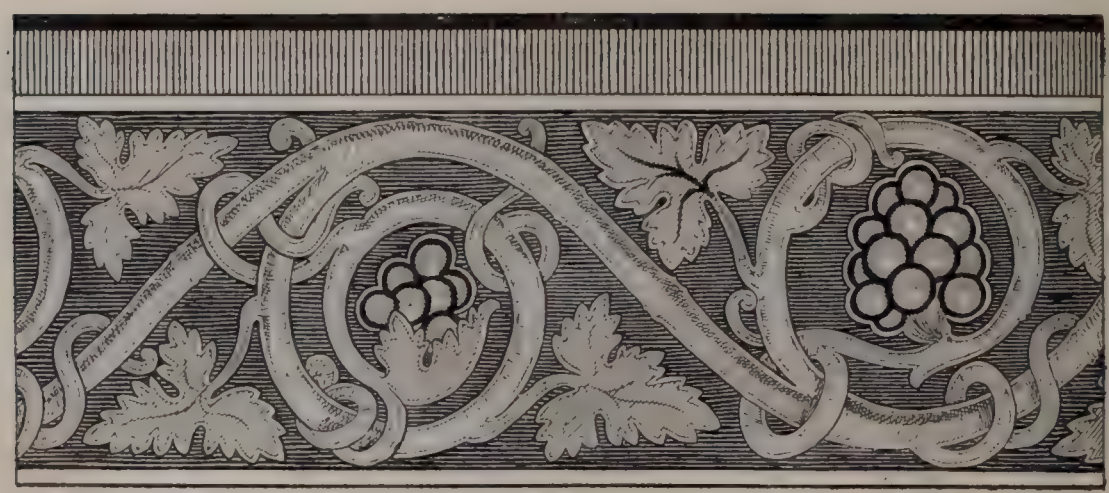


Ornements d'Ambons, de Chaires, etc.

Cette expression veut simplement dire que la mosaïque est plantée dans un mastic à l'huile; mais elle a donné lieu à de nombreuses erreurs de la part de personnes étrangères à la technique et aux termes d'atelier. C'est le mastic à l'huile, employé pour la première fois par Muziano de Brescia vers 1580, qui a servi en 1880 aux travaux de la mosaïque du Panthéon; du reste, depuis la chapelle Grégorienne, il a presque toujours été utilisé dans

l'intérieur des édifices, sauf, comme nous l'avons dit, pour la figure du Père Éternel qui se voit dans la partie la plus élevée de la coupole de Saint-Pierre.

Lorsque la direction des beaux-arts résolut de remplacer par une mosaïque la peinture en projet de la voûte hémisphérique de l'abside du Panthéon, elle eut à demander l'autorisation au ministre des travaux publics, qui renvoya l'affaire au conseil général des bâtiments civils; le conseil donna un avis favorable, mais à la condition que l'on ne détruirait pas les rosaces en caissons qui formaient la décoration de la voûte. L'architecte du Panthéon recouvrit la voûte d'un réseau métallique retenu contre la pierre par de



Bande de mosaïque exécutée au Panthéon (composition de M. Galland pour la frise).

solides crampons, et c'est sur ce réseau que sera posée la composition en mosaïque de M. Hébert, qui représente le Christ, auquel la Vierge à sa droite et l'Ange de la France à sa gauche présentent Jeanne d'Arc et sainte Geneviève. Le motif est encadré à l'intérieur de la voûte par un enroulement de raisins et de feuilles de vigne ornemanisées et sur le tympan par une bande d'ornement; le tout est bordé de filets gemmés et perlés de pierres précieuses figurées sur un fond rouge. Nous reproduisons ces ornements que l'administration doit au talent de M. Galland, non seulement bien connu, mais hautement apprécié de tous ceux qui s'occupent du grand art de la décoration.

Ces bordures sont aujourd'hui terminées; elles ont été exécutées par les élèves de l'atelier national de mosaïque sous la direction de leur chef, M. Poggesi. Le travail a été fait directement sur le mur et avec le mastic à l'huile. Afin de donner plus de prise au mastic sur une surface qu'on ne pouvait rustiquer, on planta dans la pierre un enchevêtrement de fil de laiton galvanisé d'environ un millimètre et demi de diamètre; la surface fut recouverte de plâtre, le dessin décalqué à l'encre, le plâtre fouillé, et les smalts préparés comme il a été expliqué précédemment; mais, au lieu de composer la mosaïque dans un lit de pouzzolane, elle fut mise directement dans le mastic appliqué sur le mur en une couche unique.

La composition du mastic fut arrêtée comme il suit :

Poudre de travertin de Vichy	40 kil.	000
Chaux.	20	000
Eau pour éteindre la chaux.	14	000
Huile de lin crue.	6	500
Lie d'huile de lin cuite.	2	750

On pourrait remplacer le travertin de Vichy par la pierre de Champigny, le tuf de Villeneaux (Aube), ou le tuf de Millau (Aveyron).

L'atelier pontifical du Vatican emploie un mastic à peu près semblable; il se compose, pour cent kilogrammes, de :

Poudre de travertin des carrières de Monticelli.	60 kil.
Chaux éteinte provenant du même travertin.	25
Huile de lin crue.	10
Lie d'huile de lin cuite.	6

Il est peut-être utile d'indiquer comment on *marche* le mélange :

1° Marcher la chaux avec la poudre de travertin pendant deux heures au moins;

2° Ajouter l'huile de lin crue et marcher pendant trois heures;

3° Ajouter la lie d'huile de lin cuite et marcher tant que l'eau de la chaux n'est pas entièrement sortie.

Afin de ne pas être obligé de faire du mastic trop souvent, on peut étendre sur un plan incliné une couche épaisse de deux centimètres du mélange, la diviser en carrés et la laisser sécher; à mesure des besoins on pile les morceaux, on les tamise et on les pétrit en ajoutant de l'huile de lin, qui, pour ce cas spécial, a été mise en moindre quantité dans la masse marchée primitivement.

Les avantages du mastic à l'huile sur le ciment à la chaux sont qu'il reste malléable trois à quatre jours en été et près d'une semaine en hiver, et qu'il n'est pas nécessaire de le mettre en deux couches. Quelle que soit l'habileté de main d'un mosaïste, il peut se tromper; le mastic à l'huile lui donne la facilité de rectifier son travail pendant plusieurs jours, tandis que le ciment à la chaux l'oblige à réussir du premier coup, à moins qu'il ne prenne le parti préalable de composer la mosaïque dans un lit de pouzzolane. Dans les parties voûtées, le poids de la mosaïque exerce une influence décisive sur la durée de l'ouvrage et il n'est guère de décoration dont quelques parties n'aient été détachées; les accidents peuvent provenir sans doute d'un vice de construction, d'infiltrations d'eau, etc., mais le plus souvent ils tiennent à l'épaisseur du ciment; nous avons constaté dans l'abside de Saint-Jean-de-Latran à Rome, dont la mosaïque a été faite par Toritti au XIIIe siècle, des couches de ciment à la chaux variant de vingt-cinq à cinquante-cinq millimètres pour les cubes d'un centimètre et demi de haut. L'usage s'est maintenu longtemps d'exagérer ces épaisseurs, il est

Fût de colonne. Composition d'après M. Coquart.

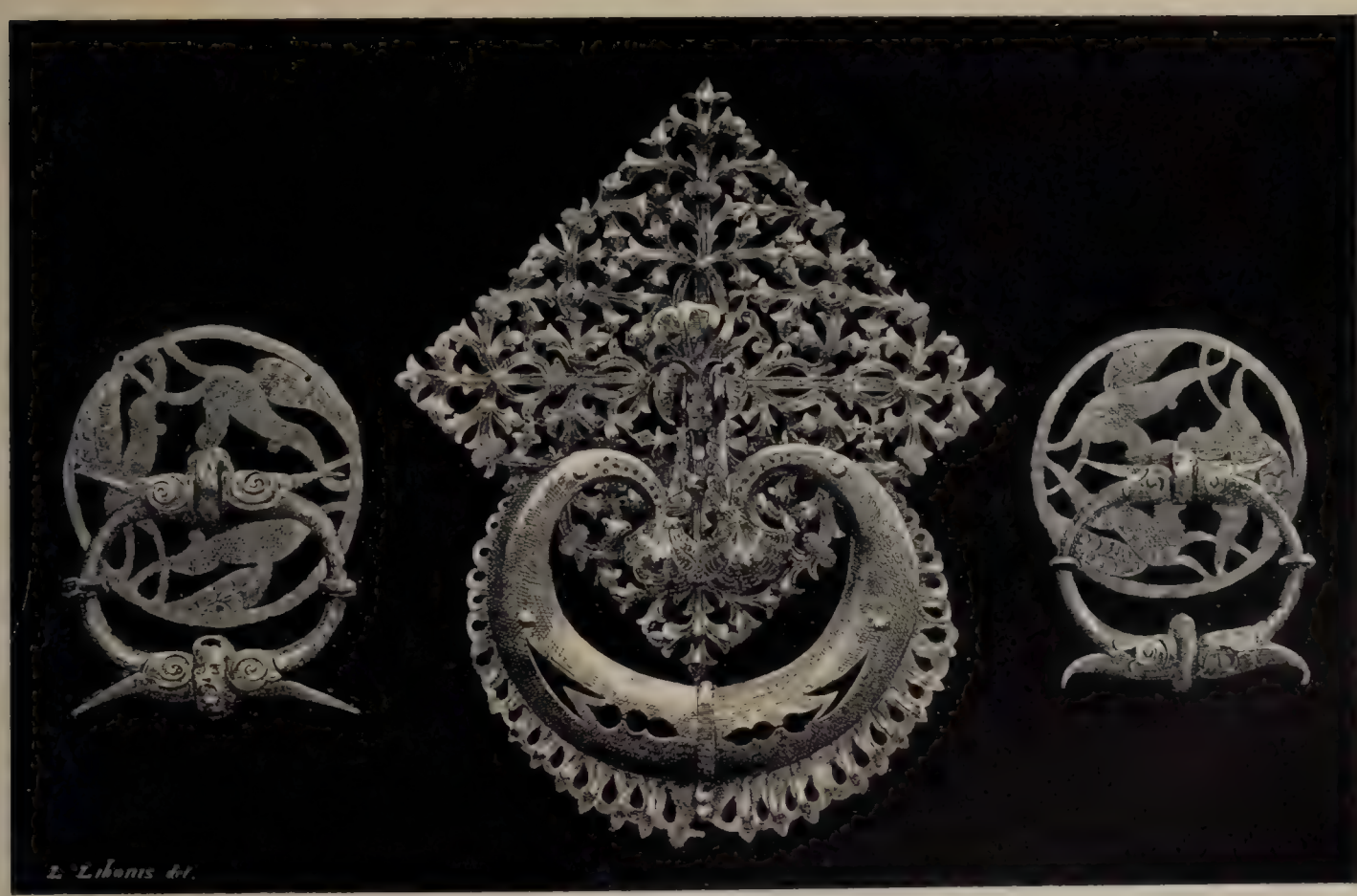
prudent de les réduire au minimum qui ne peut être noté par un nombre, puisqu'il dépend de la hauteur du cube ; on peut cependant assurer qu'en principe, entre l'extrémité du cube et la première couche ou le mur, si la couche est unique, il suffira qu'il y ait une couche de ciment d'environ trois à quatre millimètres pour assurer l'adhérence en même temps que la légèreté.

En terminant, il ne nous paraît pas hors de propos de dire quelques mots de l'atelier national de mosaïque. Il est installé en ce moment sur l'échafaudage et dans les tribunes latérales de l'abside du Panthéon; les conditions de travail sont des plus médiocres : en hiver, il fait froid et le jour est mauvais; mais l'ardeur de nos jeunes apprentis résiste à ces désavantages. Ils sont là au nombre de quatre, le matin ils suivent les cours de l'École des arts décoratifs et dans l'après-midi ils sont à l'atelier en train d'exécuter des travaux gradués ; le ministère leur accorde une indemnité d'un franc par jour, ce qui paraît bien peu de chose; mais, au fond, cette faible somme est un encouragement sans lequel on ne trouverait plus d'apprentis. Les aînés de ces jeunes gens travaillent déjà aux draperies et à la verdure, dans quelques années ils feront la figure. Sans éclat et sans bruit, le petit atelier, composé en tout d'une dizaine de personnes, poursuit son chemin; il fait un ouvrage de première importance et forme des artistes véritables dont les travaux n'auront rien de commun avec les mosaïques industrielles et vulgaires que nous voyons à Paris sur la façade de certains édifices, et qui certes auront pour résultat de provoquer le découragement plutôt que d'exciter l'émulation des architectes pour ce genre de décoration.

GERSPACH.

Médaillon en mosaïque de la Loggia du nouvel Opéra, à Paris.

SERRURERIE



IMPOSTES DE GRILLES ET POIGNÉES DE TIROIRS

(Travail du XVIe siècle)

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

Scène de chasse, panneau en marqueterie décorant un banc d'orfèvre exécuté pour l'électeur de Saxe en 1565.

DE LA DÉCORATION

DE QUELQUES OUTILS ALLEMANDS AU XVIe SIÈCLE

L'ART au XVIe siècle a laissé son empreinte sur tous les objets dont l'homme est appelé à se servir. A l'opposé de notre époque où il faut produire beaucoup et à bon marché, ce qu'on obtient en remplaçant le travail de l'ouvrier par celui de la machine, le faible prix de la main-d'œuvre permettait alors de consacrer tout le temps nécessaire à l'achèvement d'une pièce, dont la composition était souvent due aux plus grands artistes. Les musées où sont recueillies soigneusement les moindres reliques de cette heure privilégiée permettent aux amateurs de s'isoler dans l'étude du passé, pour se consoler de cette expropriation de l'art au profit de l'industrie; mais il surgit chaque jour des pièces nouvelles qui viennent montrer plus évidemment encore avec quelle souplesse et quelle finesse d'exécution le génie des maîtres de la Renaissance savait embellir les objets les plus vulgaires par leur destination.

Parmi les nombreuses séries de toute provenance qui avaient été acquises pour constituer le musée municipal parisien, dans les salles de l'hôtel Carnavalet, se trouvait une filière à étirer les métaux précieux, qui est l'un des plus importants spécimens que nous possédions, en France, de l'art décoratif de l'Allemagne dans la seconde moitié du XVIe siècle. Cette pièce exceptionnelle par la beauté du travail et l'importance des scènes historiques dont elle est revêtue mesure cinq mètres de longueur sur un et demi de hauteur et cinquante centimètres de largeur. Elle est disposée en forme d'un dé allongé, supporté par quatre pieds en bois sculpté. Les deux côtés longitudinaux sont ornés de frises en marqueterie de bois peint qui représentent des chasses et des tournois; sur les deux faces plus étroites, se voient les écus armoriés de Saxe et de Danemark qui viennent nous apprendre le nom du personnage pour lequel cet ustensile a été exécuté. On sait qu'Auguste Ier, prince-électeur de Saxe de 1553 à 1586, avait épousé en 1565 Anne, fille du roi de Danemark, qui fut sa première femme. Cette même date de 1565 se remarque sur

la partie centrale de l'engrenage en fer gravé et autrefois doré qui soutient la roue au moyen de laquelle la filière est mise en mouvement.

Auguste de Saxe, surnommé l'Œil de l'Allemagne, frère et successeur du grand politique Maurice, eut la gloire de briser la toute-puissance de l'empereur Charles-Quint et d'assurer le triomphe de la Réforme. Doué de grandes qualités administratives, il fut un zélé protecteur des arts et des sciences et, malgré son goût pour les fêtes et la magnificence, il laissa en mourant un trésor considérable. C'était, de plus, un curieux qui recherchait avidement les beaux objets et avait formé une collection d'ustensiles et d'instruments précieux. C'est à lui que l'on attribue la première fondation de la Grüne Gewölbe.

Tout l'esprit de la Saxe féodale et réformée se retrouve dans les deux frises qui décorent le banc d'orfèvre commandé par l'électeur Auguste Ier. La première, formant trois scènes successives, représente un tournoi satirique entre le catholicisme et la religion nouvelle, dans lequel l'empire et la papauté jouent le rôle de vaincus. Voici les champions qui sortent du château, précédés de hérauts et accompagnés d'hommes d'armes et d'écuyers. Ils s'avancent côte à côte, montés sur des chevaux caparaçonnés. Le chevalier catholique est coiffé d'une tiare à trois couronnes surmontée d'une croix; la tête de son cheval supporte les clefs de saint Pierre. La figure du chevalier réformé est couverte d'un casque; sur le caparaçon de son cheval est un écu dont le milieu est occupé par un marteau — est-ce celui de démolisseur de l'ancienne religion? — et une banderole portant l'inscription : V. D. M. I. Æ, qui nous paraissent les premières lettres de la devise adoptée par Luther : *Verbum Domini manet in æternum.* Devant ce dernier champion chevauche un personnage en costume civil tenant une bible, qui serait l'électeur lui-même si l'inscription A. D. G. E. dont il est accompagné pouvait se traduire : *Augustus Dei gratia elector.* Derrière lui marche un homme vêtu d'une robe noire et les bras levés qui semble un prédicateur réformé dans l'exercice de ses fonctions. D'autres chevaliers du Saint-Empire, électeurs laïques ou ecclésiastiques, font partie du cortège.

Il n'était pas malaisé de présumer que le combat ne serait pas favorable à l'ancienne religion, et bientôt nous voyons le champion catholique renversé dans l'arène, les quatre fers en l'air, et exposé aux quolibets de valets habillés en évêques et en cardinaux. Puis le cortège se remet en marche pour quitter le champ clos. Après les hérauts et les écuyers, vient l'électeur, toujours avec sa bible, ensuite le champion victorieux devant lequel on porte une couronne et qui se retourne pour insulter son adversaire, et enfin le champion vaincu, traîné honteusement dans une brouette par deux religieuses dont on retrousse les jupes pour activer l'ardeur en les fustigeant. Ce dernier trait, qui nous semble aujourd'hui d'un goût assez douteux, est un souvenir vivant de la haine pleine de mépris, qui existait entre les partisans de la papauté et ceux de la Réforme.

La seconde frise abandonne le caractère satirique pour recourir à la légende mythologique et fantastique. Nous y voyons également une lice disposée pour un tournoi, mais les combattants n'appartiennent plus à notre période historique. Ce sont des géants qui combattent des hommes sauvages montés sur des cerfs, des licornes et des animaux qui n'ont rien de commun avec la faune réelle. Peut-être y faut-il voir une représentation de la défaite des Barbares par les Germains, et ces deux scènes symbolisent-elles le recul de la barbarie idolâtre devant la civilisation, et plus tard le remplacement de la superstition catholique par la doctrine de Luther? Cette seconde frise, dont l'état de conservation

laisse à désirer, présente en outre une foule de personnages à pied ou en carrosse, des musiciens, des seigneurs à table, qui nous fournissent de curieux renseignements sur l'aspect et les habitudes de la cour de Saxe au XVIe siècle, et nous initient aux détails observés lors de la célébration des tournois. Il y a là vraisemblablement la représentation d'une des fêtes données par l'électeur dans un de ses châteaux.

On sait que les occupations de la chasse ne tenaient pas moins de place, dans les plaisirs de la cour d'Auguste Ier, que les solennités féodales dont les cérémonies officielles de son investiture donnèrent, pour la dernière fois, le spectacle pompeux à l'Allemagne. L'artiste à qui le prince avait confié l'exécution de cette œuvre importante n'a eu garde de les oublier, et au-dessous de chaque frise sont placés six beaux panneaux encadrés, servant d'entrée à autant de tiroirs qui représentent diverses scènes de chasse au filet, à l'arquebuse, à courre, dont la composition est empruntée aux graveurs allemands de l'époque.

Pour terminer la description de cette œuvre considérable, il reste à signaler la partie qui présente le plus d'intérêt pour l'histoire de l'art allemand. Au-dessous de l'écu portant les armes de Saxe et disposé dans le sens étroit de la filière, l'intarsiatore s'est représenté dans son atelier, entouré de ses outils et travaillant à un panneau de marqueterie.

Outils en fer gravé, accompagnant le banc d'orfèvre exécuté en 1565, pour l'Électeur de Saxe.

Malheureusement il n'a pas suivi jusqu'au bout le désir légitime qu'il avait de conserver à la postérité le souvenir de son talent, et il s'est borné à signer incomplètement son ouvrage, en plaçant sur la porte de son atelier un monogramme A. M., accompagné d'une coupe dont l'interprétation a résisté jusqu'ici à tous nos efforts. Plus bas, dans une frise d'ornements entrelacés, est un autre monogramme L. D., placé de chaque côté d'un arbre vert, qui est également inexpliqué. Nous espérons qu'un jour, les archives de la Saxe livreront le nom de cet artiste, sur lequel la France ne peut fournir aucun élément d'information.

Si l'on en excepte la seconde moitié du siècle dernier où Riesener produisit des chefs-d'œuvre d'ébénisterie en bois rapportés, l'art de la marqueterie ou de la *tarsia* a été peu pratiqué dans notre pays, où l'on préférait la sculpture sur bois, et les pièces de ce travail que possèdent nos collections sont presque toutes d'origine italienne ou allemande. Il en est peu, croyons-nous, qui présentent autant d'intérêt historique et dont l'exécution soit

meilleure; aussi ce banc nous paraît-il mériter toute l'attention de nos artistes industriels auxquels il pourrait servir de modèle pour la composition d'une grande œuvre décorative.

Il faudrait dresser un long catalogue pour énumérer tous les outils qui accompagnent l'instrument d'Auguste de Saxe; ce sont des plaques de filière de toute dimension, des tenailles, des anneaux, des écrous, des outils de tourneur dont la surface entière a été gravée à l'eau-forte et autrefois dorée. C'est une abondance d'ornementation qui ne permet pas à l'œil de se reposer et qui accuse le caractère particulier de l'art allemand, auquel on peut reprocher de manquer de sobriété. Si nombreux que soient ces ustensiles, ils ne représentent cependant pas l'ensemble de ceux qui accompagnaient autrefois le banc lorsqu'il appartenait à l'électeur; l'on voit à Paris, au musée de Cluny et dans la collection de Mme Jubinal, ainsi qu'à Londres, dans le South-Kensington Museum et ailleurs, des pièces ayant la même provenance.

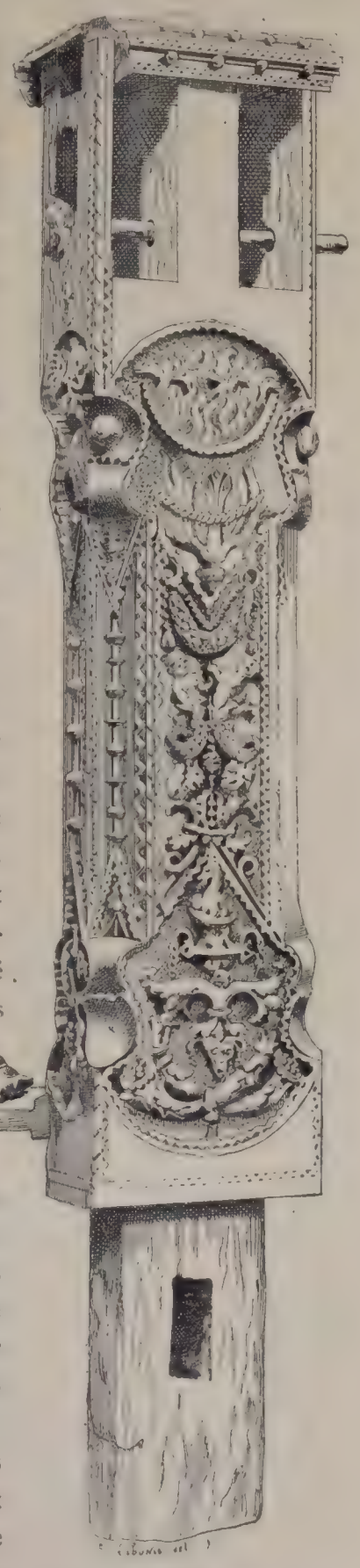
Il est triste pour l'honneur de l'administration saxonne d'avoir à raconter comment un monument historique de cette importance, qui semblait devoir être immobilisé à tout jamais dans le pays pour lequel il avait été exécuté, a pu se trouver transporté à Paris. Ce n'est pas le hasard des guerres et des révolutions si funestes aux objets d'art, auquel nous devons d'avoir perdu tant de richesses, qui a amené cette migration. Depuis l'année 1730, la collection des raretés, des instruments de précision et des outils précieux rassemblée par l'électeur Auguste Ier, et augmentée par ses successeurs, était conservée à Dresde dans le palais de Zwinger, où elle constituait un ensemble très important, composé d'un nombre considérable de pièces remarquables et de curiosités historiques. Dans ces dernières années, le gouvernement saxon décida qu'une partie de ce cabinet serait transportée dans la Grüne Gewölbe et que les objets moins précieux par leur matière ou par leur exécution seraient versés dans d'autres collections spéciales qu'ils viendraient augmenter. C'est alors que des détournements furent commis par les personnes chargées de cette répartition et que plusieurs monuments, parmi lesquels était la filière d'Auguste Ier, furent classés comme inutiles et ne présentant aucune valeur. A la suite d'une vente frauduleuse, cette pièce tomba dans les mains d'un marchand de Paris, et elle fut achetée par l'administration municipale, moyennant un prix relativement minime, à l'instant où, en raison de sa dimension, elle courait le danger d'être sciée en plusieurs parties, pour entrer dans le cabinet d'un de nos plus riches amateurs.

Le monument dont nous avons donné une description sommaire a été excepté, par suite de son intérêt historique, du nombre des pièces étrangères à l'histoire de Paris et qui, à deux reprises différentes, ont été éliminées des collections du musée municipal et vendues à l'hôtel des commissaires-priseurs. Une délibération récente du conseil municipal a ordonné qu'il serait déposé au Conservatoire national des arts et métiers pour y servir à l'histoire de l'ustensillage. Il est à désirer que l'administration de ce musée prenne des mesures[1] pour assurer la préservation d'une pièce que les siècles ne nous ont pas transmise intacte et dont l'exécution délicate exige de grands ménagements. Lorsque ce banc est arrivé à Paris, il était couvert d'une épaisse couche de vernis et de poussière huileuse dont

1. Nous apprenons que, par suite des soins qu'entraîneraient l'entretien et la préservation de cet objet d'art, le musée du Conservatoire des arts et métiers a décliné les intentions bienveillantes du conseil municipal, auquel l'administration propose de prendre une nouvelle décision pour en ordonner le dépôt dans un de nos grands musées historiques, probablement à celui de l'Hôtel de Cluny.

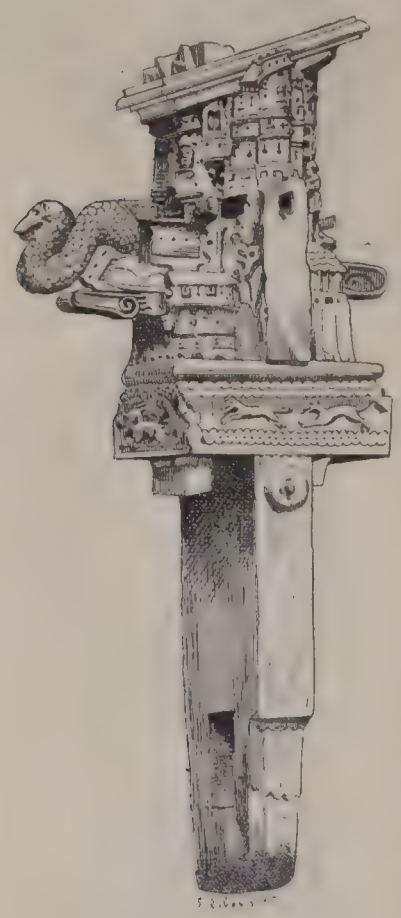
il a fallu le débarrasser par un travail patient, pour retrouver les scènes historiques dont il est revêtu et qui étaient devenues presque invisibles, ce qui ne s'est point fait sans atténuer la teinture légère des bois de rapport dont est formée la marqueterie. Une exposition prolongée à l'air libre dans la galerie d'un musée, en dehors d'une vitrine qui le mettrait à l'abri de la poussière et des mains curieuses de mettre en mouvement le mécanisme, en tout semblable à celui dont se servent journellement nos orfèvres, aurait pour résultat d'amener à bref délai la ruine d'un des plus curieux témoins qui nous soient restés des luttes religieuses au XVIe siècle.

L'Allemagne vient nous apporter un second exemple du luxe fastueux avec lequel les souverains de ce pays se plaisaient à faire exécuter les instruments dont ils se servaient pour exercer leur adresse manuelle. C'est un trait particulier à la race germanique, et tandis qu'en France et en Italie, on se préoccupait toujours d'introduire la grâce et l'élégance dans la production artistique, le génie allemand s'attachait avant tout à composer une œuvre grande et riche, capable de traverser les siècles. Aussi l'aspect de certains monuments de la Renaissance d'outre-Rhin semble-t-il propre à réveiller l'idée d'une génération que l'habitude des armes et des exercices corporels avait rendue plus forte et plus vigoureuse que celle de nos jours. Le règne de l'empereur Maximilien, pendant lequel la chevalerie brilla d'un si vif éclat, est l'instant où les plus grands artistes de l'Allemagne créèrent des ouvrages empreints de ce caractère tout à la fois sévère et chargé d'ornements, qui est particulier à l'esthétique allemande. Nous retrouvons la trace de cette double influence dans une table de tourneur pour le bois, dont la sculpture et la décoration polychrome appartiennent à l'art des premières années du XVIe siècle. Ce curieux instrument faisait partie de la collection Pickert de Nuremberg vendue récemment à Cologne, et dans le catalogue de laquelle nous trouvons une reproduction qui permet d'en apprécier les principales dispositions. L'établi, dont la dimension est de 1^m,90 de longueur sur une largeur de 1^m,45, est soutenu par quatre montants en bois, recouverts d'une décoration sculpturale très chargée, dans laquelle on distingue des écus armoriés, des arabesques, des pinacles et des figures de petits génies. C'est surtout dans le couronnement des principaux chapiteaux reposant sur la table que l'artiste a donné pleine carrière à son imagination; l'un d'eux représente une scène de chasse; sur l'autre, on distingue une lutte entre un singe



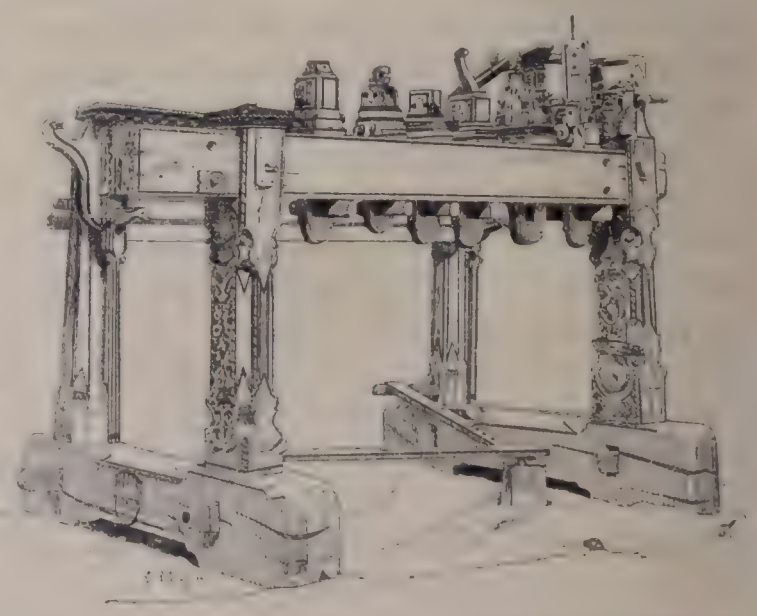
Support d'un tour à bois (Allemagne, XVIe siècle).

et un ours; à côté, est un dragon disposé de la façon la plus originale, à la queue duquel s'attache un chevalier cuirassé. Rien de plus fantastique que le montant terminé en forme de château fort d'une architecture très compliquée, et des portes duquel paraît sortir une traverse en forme de dragon, qu'un homme guette armé d'une pierre, tandis que des femmes regardent, placées aux fenêtres des nombreuses tourelles. Ce grand chapiteau forme une pièce très remarquable par le mouvement et le caractère original de la composition, dans laquelle les détails des tours sont rendus avec une fidélité minutieuse. Toutes les autres parties de la table sont ornées de cordons formés par des portes, de coquilles et d'entrelacs très habilement fouillés dans le bois. Plusieurs inscriptions encore visibles, et que nous ne pouvons relever à distance, indiquent que ce tour est l'œuvre d'un artiste du Tyrol. Ce renseignement s'accorde avec le style du monument et il serait confirmé, s'il en était besoin, par la présence des armes de Bourgogne que l'on remarque sur l'un des côtés du plus grand montant. L'empereur Maximilien était héritier de la maison de Bourgogne par suite de son mariage avec la fille de Charles le Téméraire et jusque dans la seconde moitié du XVIe siècle, les princes d'Autriche firent entrer dans leurs armoiries l'écu bourguignon placé près de l'aigle impériale. Ce tour a dû vraisemblablement appartenir à l'un des membres de la maison d'Autriche, suzeraine du duché du Tyrol, qui suivant un exemple en vogue chez les souverains et les seigneurs de l'Allemagne, prenait plaisir à exécuter des chefs-d'œuvre de patience et d'adresse manuelle.



Couronnement du support d'un tour à bois (Allemagne, XVIe siècle).

Bien que l'importance artistique de ce tour, ne puisse être comparée à celle de la filière d'Auguste de Saxe, qui appartient à une époque plus avancée de la Renaissance, il faut cependant reconnaître qu'il porte à un plus haut degré le caractère original de l'art allemand, au commencement du XVIe siècle, à l'instant où les dernières traces du goût ogival vont s'effacer pour laisser la place entière à l'influence italienne.



Tour à tourner le bois, exécuté pour un prince de la maison d'Autriche au commencement du XVIe siècle.

A. DE CHAMPEAUX.

CONSEILS PRATIQUES

PEINTURE SUR PORCELAINE ET SUR FAÏENCE

(SUITE)

III

Nous avons passé en revue dans notre précédent article le matériel, assez simple du reste, qui est nécessaire au peintre céramiste ; quant à l'installation elle est également des plus sommaires. Il suffit de posséder une table solidement établie sur ses pieds et munie de tiroirs qui permettent de tenir à l'abri de la poussière et de l'humidité les palettes, les couleurs et les pièces sur lesquelles on peint. Nous ne saurions trop insister de nouveau sur les grandes précautions à prendre pour éviter la poussière, surtout au moment du travail; les menues parcelles qui s'attachent au pinceau ou se déposent sur la couleur fraîche laissent toujours, après la cuisson, des marques d'un aspect désagréable, soit qu'elles aient attiré à elles un excédent de couleur, soit, au contraire, qu'elles aient empêché la couleur de se dépo-

ENCADREMENT : Composition et dessin de M. L. Libonis.

ser sur l'émail; dans le premier cas, il se produit une tache foncée; dans le second, les grains de poussière, se brûlant au feu, laissent voir à la place qu'ils occupaient de petits points blancs. Il faut donc, avant tout, beaucoup de soin et beaucoup de propreté.

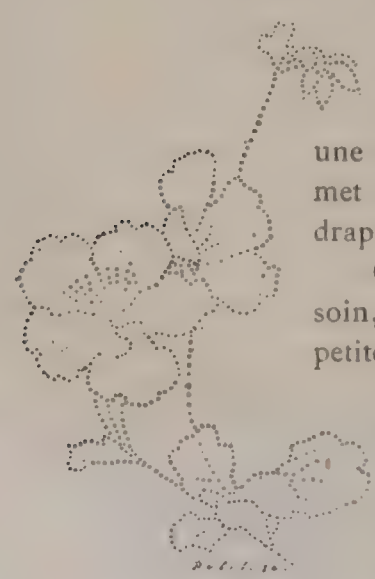
Dessin; — poncis. — Nous avons dit que la première qualité des peintures sur porcelaine et sur faïence devait être la franchise de l'exécution et la fraîcheur des tons; il est donc nécessaire, pour arriver à ce résultat, de ne rien laisser au hasard, à moins de posséder, comme quelques artistes privilégiés, une habileté qui leur permet d'ébaucher du premier coup et, souvent même, sans en avoir préalablement indiqué sommairement la place, certains motifs qu'ils *ont dans la main,* — c'est le terme consacré. — Mais ce sont là de rares exceptions et ce n'est pas, du reste, à ces artistes que les conseils pratiques que nous cherchons à donner ici sont destinés. Nous écrivons pour ceux qui commencent, qui ne savent pas, et nous ne devons pas hésiter à leur fournir toutes les indications nécessaires, si minutieuses qu'elles puissent paraître au premier abord.

Il faut donc, avant de commencer à peindre, dessiner très correctement et d'une façon très arrêtée le motif décoratif, quel qu'il soit, figure, fleurs ou ornements. Il y a pour cela plusieurs moyens.

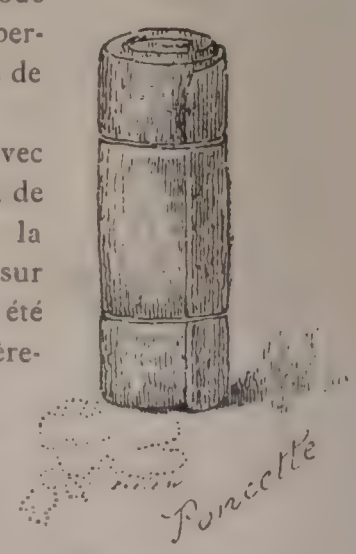
Le crayon ne marque généralement pas, au moins d'une façon suivie, sur l'émail, et surtout sur l'émail de la porcelaine, beaucoup plus uni et plus vitreux que celui de la faïence; on obvie à cet inconvénient en frottant légèrement la surface à décorer avec un chiffon imbibé d'un mélange d'essence grasse et d'essence maigre. Après quelques instants, quand l'essence est bien sèche, on peut dessiner aussi facilement et avec autant de sûreté que sur le meilleur papier.

On doit employer les crayons lithographiques faits de matières grasses qui se brûlent au feu, de préférence aux crayons à mine de plomb qui peuvent, sous l'action du feu, s'oxyder et ternir les couleurs. Il faut avoir soin de ne laisser aucun faux trait et faire un dessin aussi simple et aussi *arrêté* que possible.

Dans la plupart des cas, et afin d'éviter des tâtonnements qui laissent toujours sur l'émail une trace qui peut souvent être gênante, il est préférable de *poncer* le dessin. Pour cela, on l'exécute d'abord sur du papier ordinaire, puis on le calque en l'épurant, sur du papier transparent, solide; on le *pique* alors au moyen d'une aiguille fixée dans un morceau de bois tendre, en mettant dessous une feuille de papier blanc mince qui permet de bien voir le trait, et un double de drap ou de flanelle.



Quand le dessin est ainsi piqué avec soin, on le fixe par les angles, au moyen de petites boulettes de cire à modeler, à la place exacte qu'il doit occuper sur la pièce à décorer, — laquelle a été préalablement essencée très légèrement — et on passe dessus un petit tampon, ou *poncette*, fait avec de la lisière de drap dont une extrémité a été frottée sur de la poudre de charbon ou de fusain.



Au lieu de piquer et de poncer le dessin, on peut également, lorsqu'il a été fixé avec de la cire à deux de ses angles, glisser dessous une feuille de papier noirci ou frotté à la

DIVERS ÉTATS D'UN MOTIF D'ORNEMENT AVANT ET APRÈS LA CUISSON

1er état

Le trait.

2e état

Le trait ayant été cuit, un fond est passé sur tout l'ensemble.

3e état

Après un séchage naturel, le dessin est recouvert soigneusement de laque ordinaire à l'huile, additionnée de quelques gouttes d'essence de girofle.

4e état

Lorsque la laque à détrempe la couleur sur laquelle elle est étendue, il suffit avec un linge fin d'essuyer la laque qui fait alors réserve.

sanguine, connu dans le commerce sous le nom de papier *à décalquer;* en passant sur le trait une pointe d'ivoire ou un crayon très dur, on obtient facilement un dessin assez nettement indiqué pour permettre de peindre sans aucune hésitation.

Si l'endroit ou on a tracé le dessin était par trop sali, soit par suite d'un grand nombre de faux traits, soit après un mauvais ponçage, ce qui nuirait à la bonne exécution de la peinture, on peut repasser légèrement les lignes au pinceau ou à la plume en employant une couleur quelconque d'aquarelle, surtout du carmin qui ne contient aucune parcelle métallique et qui par conséquent disparaît complètement au feu; quand ce nouveau trait est sec, on nettoie la pièce avec un chiffon imbibé d'essence maigre qui enlève tout le crayon sans effacer ce qui est passé à l'aquarelle.

Enlevage à la laque. — Quand, au lieu de s'enlever sur le fond blanc ou émaillé en couleur, et déjà cuit, de la porcelaine ou de la faïence, le motif décoratif doit se détacher sur un fond posé à la main[1], le dessin sera indiqué d'après un des procédés dont nous venons de parler et repassé ensuite au pinceau avec une couleur plus foncée que le ton du fond, de façon à pouvoir transparaître par-dessous (Voy. fig. 1, dans notre planche hors texte).

On couche ensuite le fond tout en plein, sans avoir égard au trait qui résiste à l'essence, ainsi que nous l'avons dit, et qui se trouve ainsi recouvert entièrement (fig. 2, même planche).

Puis, lorsque le fond est très sec, c'est-à-dire le lendemain du jour où il a été posé, on prend de la laque en tubes (*laque ordinaire*) employée dans la peinture à l'huile, et on la passe avec beaucoup de soin, au moyen d'un pinceau souple et fin, sur la partie qui doit redevenir blanche (fig. 3, même planche). On laisse à cette couche de laque le temps de bien pénétrer la couleur du fond, de la délayer pour ainsi dire, et on l'enlève en l'essuyant fortement avec l'extrémité du pouce ou de l'index préalablement recouvert d'un morceau de linge très propre; l'émail apparaît alors en réserve blanche, dessinant en silhouette avec une netteté remarquable la place à décorer (fig. 4, même planche). Si la laque laisse sur le fond de petites traînées rouges, ce qui arrive presque toujours, il ne faut pas s'en préoccuper; elles disparaîtront complètement au feu sans qu'il en reste aucune trace, et la couleur du fond reprendra sa valeur et toute sa pureté primitives. Dans certains cas, et pour un dessin compliqué, on peut faire subir au trait, avant la pose du fond, une première cuisson assez légère et qui le fixera simplement sur l'émail; mais il est évident qu'il doit alors être fait avec des couleurs vitrifiables et non plus à l'aquarelle.

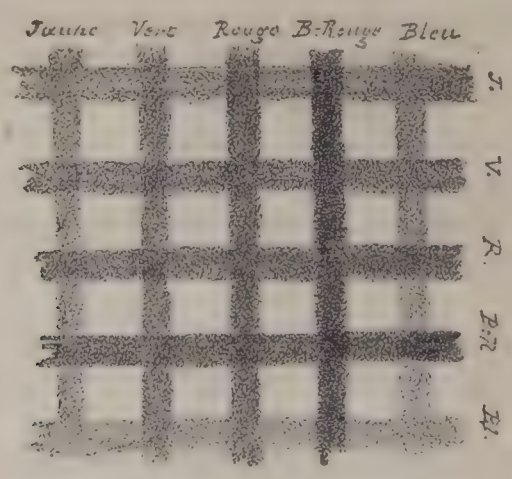
Échantillonnage des couleurs. — Avant d'aller plus loin, nous devons appeler l'attention sur les échantillons de couleurs, beaucoup trop négligés généralement, surtout par les commençants, impatients de procéder aussitôt que possible à l'exécution de peintures qui ne leur donnent que très rarement des résultats satisfaisants, justement parce qu'ils ont négligé ces échantillonnages préalables. Il est souvent indispensable, et nous le verrons plus loin, de savoir comment se comportent au feu certaines couleurs, et surtout ce que produit le mélange de ces couleurs avec d'autres; il faut également se rendre un compte exact du degré d'épaisseur plus ou moins grand que l'on peut donner à une couleur pour en augmenter l'intensité, sans qu'elle s'écaille au feu.

On prendra donc des tessons ou de mauvaises assiettes de porcelaine, de faïence stannifère ou de faïence fine, de même nature et, autant que possible, de même provenance que les pièces sur lesquelles on doit peindre et on y essayera les couleurs en allant graduelle-

1. Nous indiquerons plus loin la manière de *poser les fonds* de couleur; mais nous avons cru devoir mentionner dès à présent tout ce qui a rapport au tracé du dessin.

ment du plus foncé au plus clair; on pourra même repasser plusieurs fois le ton et le mettre en épaisseur à la partie supérieure. Il est très bon de faire ces échantillons en double et de n'en donner qu'un seul à la cuisson; on se rendra compte ainsi du changement que certaines couleurs subissent au feu.

Une excellente étude à faire est celle qui consiste à tracer verticalement des bandes parallèles de couleur et à les recouvrir de bandes horizontales disposées dans le même ordre que les bandes verticales ; on verra ainsi au point d'intersection de ces bandes l'effet



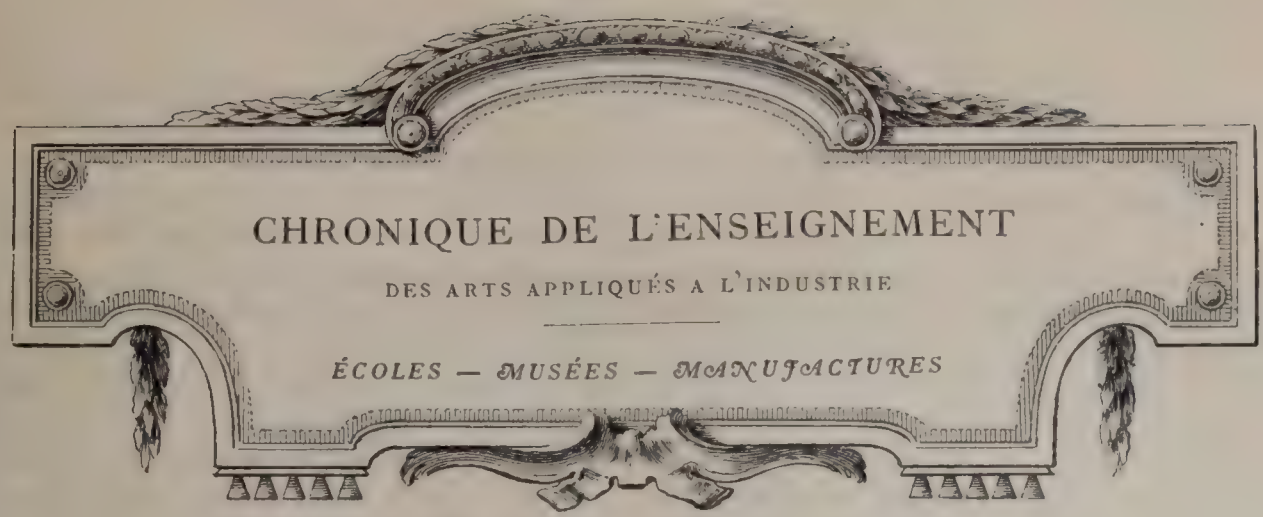
Moyen d'échantillonner les couleurs.

que produisent les couleurs dans leurs différentes superpositions et selon qu'elles seront dessus ou dessous, puisque, par cette disposition, la couleur qui, à un endroit, est *sur* une autre couleur, se trouve plus loin être *dessous*.

Nous insisterons tout spécialement sur ces échantillons préalables, quelque fastidieux qu'ils puissent paraître au premier abord. Ils sont tellement nécessaires que la plupart des peintres de la manufacture de Sèvres, qui sont tous cependant des artistes de grand mérite et des praticiens consommés connaissant leurs couleurs et rompus à toutes les ressources du métier, ne commencent jamais l'exécution d'une pièce un peu importante sans échantillonner les couleurs qu'ils doivent employer et voir ce que produit leur mélange pour l'obtention des tons qu'ils désirent avoir.

(A suivre). ED. GARNIER.

Coup de pinceau pour essayer les couleurs.



DISTRIBUTION DES PRIX

A

L'ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS DE PARIS

La distribution des prix aux élèves de l'École nationale des arts décoratifs a eu lieu le dimanche 6 août dans l'hémicycle de l'École nationale des beaux-arts.

Cette cérémonie, à laquelle assistaient MM. Antonin Proust, député, président de l'Union centrale des arts décoratifs ; Bouilhet, vice-président ; Jobbé-Duval, conseiller municipal ; le directeur et le personnel enseignant de l'école, était présidée par M. Louis de Ronchaud, directeur des musées nationaux. C'est à celui-ci que s'est adressé M. Louvrier de Lajolais, directeur de l'École, dans le discours suivant :

Discours du directeur de l'école.

Monsieur le directeur,

Si nous regrettons tous ici que M. Jules Ferry n'ait pu, comme il en avait le projet, présider à une cérémonie où il aurait, en échange de ses puissants encouragements, reçu de l'école un vif témoignage de profonde sympathie et de grande reconnaissance, nous sommes heureux de vous revoir parmi nous et très honorés de la nouvelle marque d'intérêt que vous voulez bien nous donner. Vous êtes des vieux amis de l'école ; vous la connaissez parfaitement ; vous lui avez donné déjà des éloges dont elle a tiré grand orgueil.

Nous espérons que vous emporterez aujourd'hui, avec le souvenir de notre respectueux accueil, l'assurance que l'école est toujours digne de l'attention bienveillante du gouvernement, des sollicitudes du parlement et des faveurs dont elle ne cesse d'être l'objet de la part de l'administration de laquelle elle relève.

En effet, monsieur le Directeur, l'examen attentif que j'ai fait avec l'assemblée des professeurs et le concours des membres adjoints du grand jury annuel sur l'ensemble des travaux des élèves me permet de vous affirmer que les résultats de nos concours ne sont pas inférieurs à ceux des années précédentes. A côté des études fondamentales qui sont maintenues à un niveau élevé, nous poursuivons sans relâche les enseignements spéciaux qui affirment le caractère particulier de l'établissement.

L'exposition que vous allez inaugurer tout à l'heure montrera la direction de nos vues. J'ai la confiance qu'en étudiant avec nous les nombreuses compositions des élèves, vous reconnaîtrez que ces jeunes gens suivent une voie conforme au programme d'origine de l'école, et qu'ils sont dignes de l'espoir que nous mettons en eux pour les services qu'ils sont appelés à rendre un jour à nos industries.

Vous trouverez, monsieur le directeur, dans ces travaux d'écoliers, l'esprit français, intelligent et vif, la note gaie, l'allure personnelle, en un mot ces qualités nationales qui sont, à bien juste titre, le sujet des préoccupations de nos grandes rivales, soucieuses de nous arracher, à leur profit, le sceptre que nous tenons depuis si longtemps entre nos mains.

Je n'ignore pas l'importance des efforts qui sont faits pour nous déposséder et nous vaincre; je suis de ceux qui, sans avoir sonné l'alarme, ont beaucoup et longtemps averti en vain. Mais, lorsque je constate, comme vous allez le faire vous-même, ce que donne encore d'espoir cette jeunesse française, je me sens rassuré pour l'avenir et je ne demande que peu de temps, mais beaucoup de méthode et des sacrifices, que le parlement ne nous refusera certainement pas, pour voir s'évanouir les craintes excessives dont on retrouve à cette heure de trop nombreux échos. Car, s'il y a un danger à s'exagérer la puissance de ses moyens naturels et à s'endormir sur ses lauriers, il n'en est pas un moindre à porter l'esprit français à abandonner sa confiance en lui-même.

Je sais bien que l'Angleterre et l'Allemagne ont réussi à créer, chez elles, un immense mouvement de régénération pour leurs industries ; elles ont consacré, à cet effet, des ressources considérables et couvert le pays d'un réseau d'écoles et de musées qui développent l'enseignement spécial et répandent le sentiment de l'art dans toutes les classes de leurs populations. J'ai vu d'excellents travaux de leurs écoles et je reconnais que leurs industries sont en progrès. Ces deux nations ont gagné du chemin sur l'espace qui les séparait de nous et leur énergie persévérante les rapprochera probablement encore. Néanmoins, à mes yeux, elles ne seront vraiment redoutables qu'autant que nous perdrions, nous, le sentiment du goût dont je trouve, dans les compositions de nos jeunes élèves, l'expression encore bien vivace et originale. Et, monsieur, je ne parle que des assurances que je trouve dans l'école. Si vous voulez bien envisager ce que fait la ville de Paris dans ses nombreux établissements d'enseignement du dessin, qui recrutent une immense population d'apprentis, de dessinateurs et de modeleurs, les résultats qu'y obtiennent ses excellents professeurs ; si vous comptez, qu'entraînés par la vigoureuse impulsion de l'Etat, nos départements transforment à grands frais leurs écoles, que les syndicats industriels préparent ou développent les leurs au point de vue des pratiques professionnelles, vous ne verrez plus avec autant d'inquiétude les progrès réalisés par l'étranger.

Ce n'est donc pas à cette heure qu'il faut semer le discrédit de notre infériorité prochaine dans l'esprit de nos jeunes gens. C'est, au contraire, avec la confiance dans leurs succès qu'il convient de leur parler de l'avenir et de la prospérité nationale pour laquelle nous devons en faire de vaillants et solides champions.

Avec cette confiance ils marcheront, soyez-en persuadé, et nous pourrons tout exiger d'eux. Car, je vous l'assure, ils ont le cœur bien français.

Au reste, les encouragements les plus honorables leur sont généreusement offerts, et il faut reconnaître que nous sommes puissamment secondés dans nos efforts par le concours qui nous est accordé.

Déjà, l'année dernière, M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts a voulu témoigner tout l'intérêt qu'il attachait aux succès de l'école en attribuant une bourse de voyage au prix d'honneur. Le lauréat qui l'a obtenue mérite de vous tous les éloges que je puis lui adresser au nom des professeurs. Georges Gardet n'avait qu'à suivre les traces de son frère aîné qui avait obtenu presque tous les prix de l'école. Il a conquis à son tour toutes les récompenses dans les classes qu'il a traversées, et c'est avec quatorze nominations qu'il a enlevé le grand prix d'honneur et la bourse de voyage.

L'assemblée des professeurs a été unanime pour féliciter le jeune Gardet sur les travaux qu'il a exécutés dans son excursion. Il a successivement visité Reims, Laon, Compiègne, Pierrefonds, Noyon, Chartres, Amiens et Beauvais, et il rapporte une série d'études que vous trouverez exposées, et qui lui font le plus grand honneur.

Cette année, la ville de Paris vient de donner à l'école un témoignage de sa vigilante sollicitude, en créant à son tour un prix de voyage de 500 francs. L'assemblée des professeurs a dû examiner à quelles conditions cette haute récompense pourrait être obtenue et elle a décidé que le grand prix de la ville de Paris serait réservé à un concours spécial ouvert entre tous les lauréats des grands prix en loges et de l'atelier. A cet effet elle a fixé comme épreuves définitives une composition d'architecture et une série d'examens oraux portant sur la géométrie, la perspective, l'histoire de l'art et la composition d'ornement.

TAPISSERIE DE BRUXELLES TISSEE D'OR ET D'ARGENT

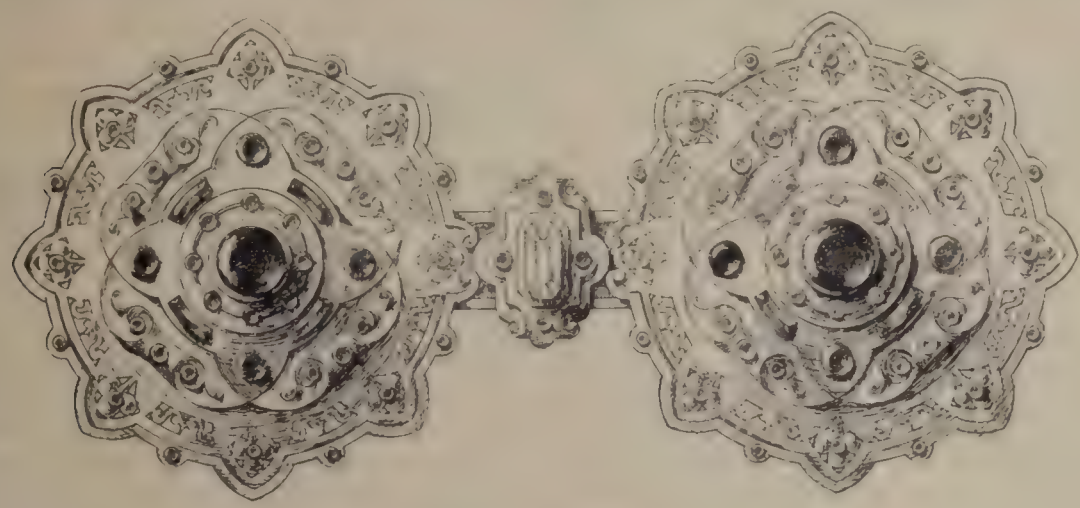
L'assemblée des professeurs, en prenant cette décision, a pensé qu'il convenait de répondre à la généreuse intervention de la ville en instituant sous son nom ce concours qui sera comme le couronnement de toutes les études simultanées de l'école. C'est une manière d'affirmer que les élèves ne doivent négliger aucun enseignement, et qu'il n'y a de vraiment disposés pour les œuvres de l'art que ceux qui ont eu le courage de les aborder tous.

Ce concours aura lieu immédiatement après la rentrée.

Enfin, monsieur le directeur, aux prix annuels qui nous ont été offerts déjà par les amis de l'école, il en est deux nouveaux qui viennent d'être fondés par deux membres du conseil de l'Union centrale des arts décoratifs. M. Fourdinois et M. Jumelle ont bien voulu créer des prix de livres.

Ce sera pour l'école un titre de reconnaissance de plus qui la rattachera à l'Union centrale, et je prie M. Jumelle et M. Fourdinois de recevoir les remerciements des professeurs et des élèves.

Ces bienfaits qui attestent le crédit de nos enseignements, qui honorent le corps si dévoué de nos professeurs en même temps qu'ils témoignent d'une sollicitude passionnée pour les études de nos jeunes gens; ces bienfaits, dis-je, entretiennent dans l'esprit des élèves un sentiment



AGRAFE DE MANTEAU.

Dessin et composition de M. Georges Gardet, lauréat du grand prix d'honneur et de la bourse de voyage à l'École nationale des arts décoratifs.

dont je ne suis qu'un faible écho, lorsque je dis au nom de l'école que j'en suis profondément touché et reconnaissant.

Les élèves ont un procédé à eux pour le dire à leur tour et il est d'une éloquence bien supérieure à celle de mes paroles. C'est dans leurs travaux que je trouve leur réponse à de si touchantes marques de sympathie. J'estime qu'ils sont dignes de les recevoir parce qu'ils travaillent et, de leurs travaux, je ne veux d'autres preuves que leur exposition et leurs derniers succès aux concours du brevet de professeur de la ville de Paris où tous nos élèves présentés ont été reçus dans un bon rang, quelques-uns même parmi les premiers.

Je les en estime encore dignes, monsieur le directeur, par leur excellent esprit, leur respect et leur amitié pour leurs professeurs, leur bonne tenue, le sentiment qu'ils ont de la discipline et de la dignité de l'école, qualités qui, non seulement assurent le travail régulier et productif, mais qui forment pour l'avenir de bons citoyens.

Aussi suis-je à l'aise pour vous prier de vous intéresser à leur avenir et je n'hésite pas à solliciter votre concours personnel pour un grave intérêt, celui de la reconstruction de l'école. J'ose espérer que vous ne me le refuserez pas plus que tous les grands amis de l'école, tous ceux qui ont présidé cette cérémonie annuelle où ce vœu a été si souvent renouvelé, si souvent accueilli. Je ne me dissimule pas que c'est un grand sacrifice qu'il faut demander au parlement.

Mais nous arrivons à l'heure où nous sommes menacés de disparaître, écrasés par notre grande voisine l'Ecole de médecine, si nous ne songeons à nous réinstaller sur l'emplacement de l'ancien Hôtel-Dieu. Ce n'est que le jour où nous aurons l'espace suffisant que je pourrai apporter dans les classes supérieures les grandes améliorations

que je ne saurais réaliser dans le local actuel, et proposer enfin de créer les ateliers indispensables qui nous manquent encore. Je connais trop vos dispositions favorables à tout ce qui touche l'enseignement populaire pour n'être pas certain de trouver en vous, monsieur, un auxiliaire ardent pour soutenir les intérêts de l'école. Je sais, monsieur, que nous serons aidés et soutenus par ceux qui, comme vous, connaissent nos besoins et estiment l'utilité de notre développement, et je compte dans cette assemblée des amis puissants et dévoués qui seront d'accord avec vous pour mener à bonne fin l'entreprise que j'ai préparée depuis le jour de mon entrée à l'école. M. Proust, qui a bien voulu se joindre à vous aujourd'hui, n'a cessé, dans son trop court passage à un ministère dont je regrette l'ajournement, de m'encourager dans mes espérances et je sais que je puis compter sur son appui auprès du parlement. Au dehors, je ne tarderai vraisemblablement pas à retrouver l'énergique intervention de M. Jules Ferry qui, avec M. Turquet et vous, monsieur, m'avez déjà donné la mission de développer l'école bien au delà de ses murs, puisque c'est à vous qu'est due la réunion des deux écoles de Paris et de Limoges. J'ai donc confiance et je remercie d'avance, en mon nom, au nom de l'école, tous ceux qui voudront bien s'associer à notre œuvre pour qu'elle ne soit pas menacée de se stériliser faute de l'air et de l'espace que réclament ses enfants.

Je vous prie, monsieur le directeur, de vouloir bien transmettre à M. Jules Ferry, qui vous a délégué le soin et l'honneur de le représenter ici, l'expression des vives satisfactions que me donne l'école. Veuillez lui dire que chaque année que j'y passe à la tête de son administration aura été dans ma vie un temps de bonheur vrai et de légitime orgueil que je dois à mes chers collaborateurs et aux élèves. Ceux-là, monsieur, je vous promets qu'en retour des joies qu'ils me procurent, je ne les immobiliserai pas. Je mettrai mes efforts à les porter en avant et à les rendre propres à intervenir victorieusement dans les luttes pacifiques, puisque ce sont les seules auxquelles il nous soit permis d'aspirer pour la prospérité de la France et l'honneur de la République.

A ce discours prononcé avec chaleur, et couvert d'applaudissements, M. de Ronchaud a répondu par une remarquable harangue que nous reproduisons presque intégralement :

Discours de M. de Ronchaud.

Messieurs,

Mes relations avec vous ne sont pas nouvelles. J'ai déjà eu l'honneur de présider votre distribution de prix quand j'étais secrétaire général des beaux-arts. C'était alors un devoir pour moi de m'intéresser à vos progrès, à vos succès. S'il n'y a plus devoir aujourd'hui pour moi, l'intérêt est resté le même. Il y a à cela deux raisons : la première, c'est que la prospérité de cette école importe à l'avenir de l'art dans notre pays ; la seconde, c'est qu'elle n'a pas cessé d'avoir à sa tête un ami qui m'est cher et qui ne me permettrait pas de vous oublier, si je le pouvais d'ailleurs. Aussi ai-je accepté avec empressement la désignation qu'a bien voulu faire de moi M. le directeur général des beaux-arts pour présider votre fête annuelle et pour vous distribuer les récompenses que vous avez méritées...

Elle est charmante, messieurs, votre exposition ; elle est jeune, vivante, pleine d'esprit et d'invention, de mouvement et de couleur. C'est une véritable fête des yeux et de l'imagination ; elle séduira tout le monde, j'en suis certain. Vous avez parmi vous de jeunes dessinateurs qui savent sentir et rendre la beauté des œuvres antiques ; d'autres qui reproduisent avec bonheur les attitudes et les mouvements de la nature vivante ; vous avez des sculpteurs, des céramistes qui font honneur aux leçons de leurs maîtres et à l'éternelle fécondité du génie français, et aucune des parties de l'art n'est étrangère à vos études. Mais vous excellez surtout dans l'ornement. Vous savez décomposer une fleur pour en tirer un motif d'ornementation et pour en faire une note animée dans le rythme de vos compositions ; vous savez dessiner et colorier de riches reliures, de beaux tapis aux tons variés et harmonieux. En tout cela vous êtes servis par d'heureux instincts, par de précieux dons que vous a faits au berceau la fée de la décoration. Prenez garde, cependant ! Défiez-vous de la facilité qui vous entraîne et qui peut vous égarer. On me dit que vous ne prenez pas toujours assez de soin pour vous fortifier par des études sérieuses avant de vous livrer à vos fantaisies brillantes, que vous négligez volontiers la géométrie, que l'architecture ne vous attire guère, que vous préférez un peu trop aux muses sévères les fées capricieuses. C'est un

tort, et un tort grave. L'art n'est un jeu pour personne, pas plus l'art décoratif que celui qu'on a appelé le grand art. Il n'y a pas de génie sans travail, pas d'art sans méthode, pas de vrais succès sans des études profondes. Faute de principes, les productions les plus brillantes ressembleraient à ces jardins d'Adonis, si fameux dans l'antiquité, qu'on faisait avec des fleurs coupées

PLAT EN PORCELAINE.

(Dessin et composition de M. Auguste Reynier. — Concours de l'École nationale des Art décoratifs; 1882.)

pour un jour de fête, et qui, sans racines et sans sève, se fanaient à la surface du sol.

Ce qui m'a causé une réelle satisfaction, ç'a été de vous voir entrer résolument dans la voie pratique, dans cette voie féconde de la décoration dont nos industries françaises, jadis si florissantes, attendent leur renouvellement. Je me garderai bien de médire du grand art pour lequel j'ai autant d'admiration que de respect; je le peux d'autant moins que je suis préposé à la garde d'un de ses plus riches et de ses plus célèbres sanctuaires, et qu'un de mes devoirs est

d'entretenir le feu sacré sur l'autel des maîtres. Mais est-ce le méconnaître que de vouloir grouper à ses pieds ces arts industriels qui lui font un si beau et si brillant cortège ? De grands génies n'ont pas cru descendre en les cultivant. Faire servir l'art à l'embellissement et à l'ennoblissement de la vie, en multiplier les manifestations, l'installer à nos foyers sous toutes ses formes, ce n'est ni le diminuer ni l'abaisser, c'est au contraire élargir son domaine, c'est élever son influence en la rendant plus générale et plus féconde. Vous l'avez compris, messieurs, et votre exposition nouvelle vous montre à nous dirigeant de plus en plus vos efforts dans le sens marqué par l'enseignement spécial qui vous est donné et qui est lui-même si bien en rapport avec l'esprit et les besoins de notre temps.

Une circonstance a pu contribuer à vous engager davantage dans cette voie que je regarde comme très heureuse. Je veux parler de la réunion sous la même direction de cette école théorique des arts décoratifs de Paris avec l'école provinciale de Limoges, toute glorieuse des traditions locales d'art et de fabrication céramique et de leur résurrection brillante. Il en est résulté, entre ces deux grands centres d'enseignement d'un caractère différent, mais obéissant désormais à la même impulsion, si hautement rationnelle, si active et si généreuse, un échange d'influences, une vivante communication, une émulation dont les résultats sont aussi heureux qu'imprévus. En passant, pour l'exécution, par les ateliers de sculpture et de peinture céramiques de Limoges, vos compositions où brillaient l'esprit parisien, l'imagination parisienne, ont pris, sous la main des jeunes filles, vos lointaines collaboratrices, des qualités nouvelles de finesse et d'expérience tout à la fois d'où sont sorties des œuvres d'un art plus accompli et plus séduisant. La partie de votre exposition qui comprend les produits de cette double origine n'est pas la moins intéressante, et je ne doute pas qu'elle obtienne le suffrage particulier du public. La coupe que vous offrez à M. Jules Ferry est le chef-d'œuvre original et gracieux de cette alliance de deux écoles ou plutôt d'une école et d'un atelier. J'y vois comme les prémices d'un art destiné à un grand développement le jour où l'industrie, s'inspirant de votre esprit, réalisera vos compositions et mettra ainsi le sceau de la pratique à vos travaux. Un tel hommage ne peut manquer d'être apprécié par le ministre auquel vous l'offrez et qui a si bien mérité de l'enseignement par la plus grande œuvre ministérielle que la République ait encore accomplie.

En témoignage de la satisfaction du ministre pour l'enseignement qui se donne ici, j'apporte, messieurs, à deux de vos professeurs, M. Clopet et M. Train, les palmes de l'instruction publique. Un autre de vos maîtres a été récemment décoré de la Légion d'honneur. M. Mulle avait sans doute, comme magistrat, d'autres droits à cette distinction. Cependant les services qu'il a rendus à cette école par son cours de législation ont pu ajouter à ses titres ; et rien, d'ailleurs, ne peut nous empêcher, vous ses élèves et nous ses amis, de le féliciter et de nous féliciter en commun pour l'honneur qui lui a été fait.

Courage, mes amis, jeunes élèves sur qui repose, pour une part, l'avenir de l'art et de l'industrie dans la patrie française. Vous êtes appelés à soutenir l'honneur de notre drapeau dans ces luttes industrielles où la France a si souvent remporté la victoire. Une émulation, dont nous ne devons ni ne voulons nous plaindre, porte aujourd'hui les peuples étrangers à nous disputer le prix qu'ils nous cédaient auparavant. Tant mieux, dirais-je volontiers. Oui, tant mieux, si nous savons user de nos avantages et faire d'incessants efforts pour maintenir notre rang dans ces luttes pacifiques. Tant mieux, si nous fécondons par le travail les dons que nous a faits la nature ; si l'art, cette vieille gloire de la France, trouve dans le gouvernement l'appui qu'il a le droit d'attendre pour l'honneur de notre nom et pour la prospérité de nos industries ; et il le trouvera, n'en doutez pas. C'est pour notre République un devoir auquel elle ne faillira pas, de travailler par tous les moyens, par la création d'écoles et de musées, par les expositions publiques, par la décoration de nos édifices, à répandre partout le goût du beau et l'enseignement du dessin, à favoriser cette alliance de l'école et de l'atelier d'où doivent sortir à la fois le rajeunissement de l'industrie et celui de l'art. Quels que soient les progrès de nos voisins, si tous, peuple et gouvernement, nous nous mettons courageusement à l'œuvre en nous tenant également éloignés d'une confiance aveugle et d'un découragement irréfléchi, la France vaincra encore, je m'en tiens assuré. Eh quoi ! ne sentons-nous pas tous, en nous et autour de nous, ici et ailleurs, son génie vivant et prêt à se répandre ?

ECRAN DE CHEMINÉE

COMPOSITION ET DESSIN DE M. EDGARD GIRAUDAT

Concours de l'École nationale des Arts décoratifs (1882).

A. Quantin, imprimeur-éditeur

DISTRIBUTION DES PRIX

A L'ÉCOLE NATIONALE D'ART DÉCORATIF DE LIMOGES.

Le 13 août, a eu lieu la distribution des prix aux élèves de l'école nationale des arts décoratifs de Limoges. La cérémonie était présidée par le préfet de la Haute-Vienne, ayant à ses côtés M. Louvrier de Lajolais, directeur de l'école; M. Comte, inspecteur général des écoles d'art décoratif; M. Ranson, maire de Limoges, les membres de la Chambre de commerce, du conseil municipal, les professeurs de l'école, etc.

Tour à tour, M. de Lajolais et M. Comte ont rappelé dans les termes les plus éloquents et les plus émus l'œuvre du grand citoyen et du bienfaiteur de Limoges, et chaque fois que le nom d'Adrien Dubouché revenait sur leurs bouches, la salle entière, soulevée par un sentiment unanime de reconnaissance, éclatait en applaudissements.

Sur l'invitation de M. le préfet, M. de Lajolais a, le premier, pris la parole.

Nous regrettons de ne pouvoir reproduire ce discours dans lequel M. de Lajolais a résumé en quelques pages l'histoire de l'École, ses études, ses travaux, ses progrès et cette organisation nouvelle qu'il a créée et dont il poursuit les développements avec cette netteté, cette logique, cette justesse et cette hauteur de vues qui lui permettent, grâce aussi à son énergie et à son infatigable dévouement, de diriger à la fois l'École nationale d'art décoratif de Paris, « sa grande fille », comme il l'appelle, et l'École de Limoges, cette fille cadette qui tient dans sa tendresse autant de place que l'aînée.

Mais la *Revue des Arts décoratifs* reviendra prochainement sur ce sujet et publiera en même temps que des documents précis sur l'école céramique de Limoges un compte rendu de l'exposition des travaux de ses élèves, qui permettra à nos lecteurs d'apprécier leurs progrès.

L'ÉCOLE RÉGIONALE DE TOURS

L'école de dessin, fondée à Tours par Charles-Antoine Rougeot et cédée à la ville en 1781, a été récemment transformée en école régionale des beaux-arts.

Une convention intervenue entre l'État et la la ville fixe les conditions de cette transformation. L'État s'engage à payer à la ville une subvention fixe de 3,500 francs et se réserve de l'augmenter en proportion du développement que prendra la nouvelle institution.

Des cours normaux seront organisés pour former de jeunes professeurs pour les écoles municipales de dessin et pour les établissements universitaires.

Les jeunes gens seront admis à suivre ces cours à la suite d'un examen; les cours de la première année prépareront au diplôme de premier degré et ceux de la deuxième année au degré supérieur.

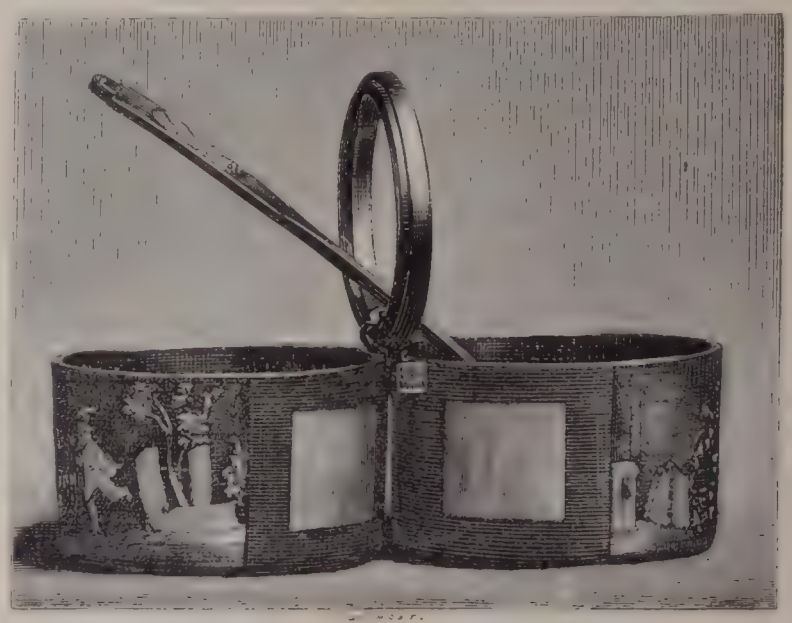
L'école réorganisée se compose de deux sectitions; la première comprend : — le dessin et le modelage d'après l'antique et la nature; les applications des arts du dessin et du modelage aux différentes professions et industries; — l'histoire et la composition de l'ornement; — l'anatomie; — la perspective, etc. La deuxième comprend : — le dessin linéaire et la géométrie; — la géométrie descriptive; — la statique; — les éléments d'architecture et la stéréotomie.

Le 5 août dernier, a eu lieu la distribution des prix de l'école. Le maire de Tours a, dans un discours, rendu justice aux efforts de M. Laurent, conservateur du musée et directeur de l'école. D'autre part, celui-ci a répondu, en donnant sur cet établissement quelques renseignements intéressants. Pendant l'année qui vient de s'écouler, 260 élèves ont été inscrits à l'école, 161 pour les classes de dessin, et 99 pour les classes manuelles de stéréotomie.

Un nouveau local a été construit pour installer l'école; il sera inauguré à la rentrée, au mois d'octobre.

L'EXPOSITION INDUSTRIELLE DE LILLE

Bien que l'Exposition de Lille soit close à l'heure qu'il est, il nous faut revenir sur cette manifestation de l'activité industrielle et artistique d'une région qui donne sous ce rapport les plus remarquables exemples. La distribution des récompenses aux exposants du palais Rameau a eu lieu le 25 juin dernier dans la salle du grand théâtre de Lille. M. Jules Cambon, préfet du Nord, présidait la séance, ayant à ses côtés M. Géry-Legrand, maire de Lille ; M. Jules Comte, inspecteur général des écoles d'art décoratif, représentant le gouvernement, et M. A. Renouard, secrétaire général de la commission.



Petite salière double en argent oxydé, exécutée par M. Boucheron
(Exposition de Lille).

Des discours prononcés à cette occasion, nous ne mentionnerons que celui de ce dernier qui, dans un remarquable rapport, a résumé le mérite de chaque exposant. Nous en détacherons le passage qui a trait aux industries spéciales de la région du nord, c'est-à-dire aux tissus. Quant aux autres industries, quoiqu'elles fussent en partie fort bien représentées, nous les passerons sous silence, car l'exposition de Lille n'a rien révélé de neuf à leur égard. Tel est le cas, par exemple, de la maison Boucheron, qui avait envoyé de très beaux objets d'orfèvrerie (nous en reproduisons plusieurs ici), mais dont la maîtrise n'est pas chose nouvelle pour les Parisiens. A Lille elle a obtenu la médaille d'honneur.

Voici ce que M. Renouard a dit de la section des tissus :

« La maison J. Casse, de Lille, dont le représentant fait partie du jury, a été placée hors concours. Nul n'ignore que cette maison a importé à Lille l'industrie des rideaux brodés sur tulle et qu'elle peut être considérée comme celle qui a fait faire en France le plus de progrès à la

Crosse en or, par M. Boucheron
(*Exposition de Lille*).

fabrication des tissus damassés. Sa vitrine, d'ailleurs, renferme une variété de produits de sa fabrication, tels qu'aucune autre maison ne saurait les rassembler : tissus damassés de grandes dimensions, serviettes et nappes avec franges et broderies en couleur, tapis en velours de jute relevés de broderies d'or, étoffes en peluche de lin, rideaux guipure et brodés sur tulle, le tout arrangé avec goût et d'un cachet caractéristique.

« Le diplôme d'honneur de cette section a été attribué à la maison Agache fils, de Lille, pour sa merveilleuse exposition mentionnée au catalogue sous le titre modeste : « Application des industries du lin et du jute aux arts décoratifs. » Tous les produits exposés sont ici nouveaux, et, qui mieux est, l'Exposition de Lille en a la primeur. Qui ne s'est arrêté devant ces riches tissus lin-soie, qui rappellent, à s'y méprendre, les tissus orientaux, fabriqués d'après les procédés de M. Jules Imbs, devant ces velours chatoyants, qu'on nous dit faits de jute et qui ont toutes les apparences des velours de soie ou de coton? De l'avis de tous, cette exposition a été l'une des grandes « attractions » du palais Rameau.

« Les médailles d'or attribuées aux maisons H.-W. Chocqueel, de Tourcoing, et Morel-Bercioux et Masure d'Arches, dans les Vosges, ont été rappelées à ces exposants. Les moquettes de Tourcoing et les tapis d'Aubusson exposés par la première maison, l'une des gloires de l'industrie du Nord, nous révèlent à quel degré de perfection on peut arriver dans le travail de la tapisserie en basse lisse; la seconde a maintenu l'excellente réputation qu'elle s'était acquise depuis longtemps dans la fabrication des papiers filigranés à la cuve.

« ..... Enfin nous avons attribué à deux de nos concitoyens les deux médallles de vermeil de la section : à M. David, de Lille, pour sa spécialité de rideaux en guipure artistique et à M. Guiselin, l'un des nôtres, transporté à Saint-Pierre-lès-Calais, qui a su donner aux produits qu'il fabrique couramment le fini, je dirai presque la perfection de la dentelle à la main. »

Moutardier, par M. Boucheron.

En terminant, le rapporteur a fait ressortir la moralité de l'Exposition de Lille, c'est-à-dire les bons effets qu'elle a eus et qu'elle aura dans l'avenir : « Enfin, messieurs, notre Exposition a eu encore un bon côté : celui d'avoir été avant tout décentralisatrice et d'avoir implanté en province un coin de ce que Paris nous absorbe. Et la décentralisation qu'elle a réalisée n'a pas été qu'un mot, elle a passé dans le domaine des faits, car elle a eu véritablement ce caractère local en même temps qu'international que nous voulions lui donner : local, car près des deux tiers des exposants appartiennent à notre département; international, car bon nombre d'étrangers n'ont pas dédaigné de venir concourir chez nous. »

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. QUANTIN.

Ciel du lit de Marie-Antoinette.
Étoffe fond satin crème, à dessin de feuillage.
Composition de Ph. de La Salle
(XVIIIe siècle)

7e EXPOSITION

DE

L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS[1]

LE TISSU

I

ALGRÉ tout le respect qui est dû à vénérable dame Érudition, il est bien permis de reconnaître que ses qualités habituelles de perspicacité se trouvent singulièrement mal à l'aise dans cet inextricable chaos qu'on appelle l'*histoire du tissu*. Certes, ce n'est pas que les efforts ou les recherches de toutes sortes aient manqué pour remonter aux origines d'une industrie aussi vieille que le monde, mais dont les produits variés et charmants, tout imprégnés de la grâce et de la fécondité du génie humain, ont le malheur de ne pouvoir assez résister aux ravages du temps. Depuis quelques années surtout, l'ardeur des archéologues s'est exercée patiemment sur ce sujet; il en est résulté qu'on a su fixer et formuler beaucoup de problèmes intéressants : quant à les résoudre, c'est une autre affaire.

1. Voy. la *Revue des Arts Décoratifs* du 20 juin, p. 65.

MM. Francisque Michel, Viollet-le-Duc, Darcel, P. Brossard, Ch. de Linas, le chanoine Boch, E. Pariset, Dupont-Auberville, Jacquemart et quelques autres ont fourni des matériaux excellents pour constituer une histoire des étoffes; l'histoire elle-même de l'art textile, complète, précise, substantielle et claire, reste encore à faire.

Sans doute on trouve à chaque instant des collectionneurs dont la candeur imperturbable ne saurait supporter un seul instant de doute, qui, occupés, par mode ou par caprice, à réunir de vieux lambeaux d'étoffes, comme ils réunissent de vieilles assiettes ou de vieux meubles, tranchent résolument dans le mystère. A ceux-là ne parlez pas de points d'interrogation, de lacunes historiques, de documents absents : ils souriraient, car ils n'ont pas besoin de tant de choses pour décider sur-le-champ de l'authenticité d'une pièce, de son âge exact, des procédés techniques de son exécution. Pourquoi, de leur part, tant de naïve suffisance? Tout simplement parce que dans le monde de la curiosité et du bibelot il y a deux sortes de science : celle du savant et celle du marchand. Le premier, par devoir, par nature, par expérience, est circonspect : il n'affirme qu'à bon escient, après long examen. Le second, par profession et presque par nécessité, ne doute pas; il affirme, cite des dates et, au besoin, produirait des certificats d'origine : c'est le seul moyen de conquérir le client. Passons.

La vérité vraie, c'est qu'à l'heure qu'il est, on sait fort peu de chose sur l'industrie des tissus avant le XVIIe siècle. Tel est l'aveu que font volontiers les deux ou trois archéologues distingués qui se sont le plus spécialement voués à l'étude des arts textiles.

Il était nécessaire de poser franchement ces prémisses en abordant l'examen de la section des étoffes à l'Exposition de l'Union centrale.

II

Maintenant voyons quel a été ou quel aurait dû être le plan des organisateurs de cette partie de l'exposition. On doit convenir qu'il ne laissait pas d'offrir de grandes difficultés, étant donnés les éléments multiples de cette industrie si vaste, si ancienne, si compliquée, qu'il s'agissait de montrer au public dans toutes ses manifestations passées et présentes, dans toutes ses phases technologiques, depuis le moment où le fil est obtenu du ver à soie, de la laine des moutons, ou des végétaux dont il est extrait, jusqu'aux transformations qu'il subit sur les métiers les plus simples de l'antiquité comme sur les machines merveilleuses du temps actuel.

Le programme était assurément plus difficile à remplir que pour n'importe quelle autre industrie, que pour celles du bois ou du papier, par exemple, car il n'en est point peut-être de plus extraordinaire que celle des étoffes, des tapisseries, des dentelles, ni qui exige de la main de l'homme un travail plus varié, plus minutieux et plus intelligent. Songe-t-on, en effet, aux innombrables opérations nécessaires pour transformer soit la laine des moutons, soit le fil des cocons faits par les chenilles du mûrier, soit les tiges du lin, du chanvre et autres plantes, en ces étoffes aux mille aspects, tapis épais de couleurs éclatantes, soieries douces et souples, velours soyeux ornés de dessins admirables! Songe-t-on à l'antiquité de cette industrie, aux variétés inépuisables de ses produits qui chaque jour encore s'augmentent et se parent de noms inventés à plaisir, au milieu desquels les gens

du métier eux-mêmes s'embrouillent et où se perdent les archéologues! Songe-t-on à la presque impossibilité de rassembler un assez grand nombre de spécimens et échantillons de tant de milliers de tissus pour constituer une histoire suffisamment méthodique, depuis les soieries chinoises pouvant remonter à près de trois mille années avant notre ère, depuis les toiles égyptiennes, les tapis de l'Inde, les étoffes grecques et byzantines, jusqu'aux *samits* du moyen âge, aux lampas de Lyon, aux velours de Gênes, aux broderies vénitiennes et flamandes, aux indiennes et aux cotons imprimés en Alsace, aux innombrables étoffes obtenues aujourd'hui par les métiers Jacquard perfectionnés et multipliés dans le monde entier! Songe-t-on enfin aux difficultés que devaient rencontrer les ardents organisateurs auxquels deux mois à peine étaient donnés pour improviser, au palais de l'Industrie, pareille exposition, si considérable par la nouveauté et l'intérêt de son enseignement!

Voilà ce que les visiteurs doivent ne pas perdre de vue, et, pour comprendre clairement les divisions nécessaires de cette section si variée des tissus, qu'ils veuillent bien se représenter les points principaux qu'on avait à mettre en relief, tant au point de vue de l'histoire artistique de l'industrie dont il s'agit qu'au point de vue des procédés de fabrication. On peut ainsi ramener ces divisions aux suivantes :

1° Tout d'abord un aperçu des matières premières et des opérations de blanchiment, d'apprêt, etc., des fils servant au tissage; puis la série des métiers producteurs, ou du moins les types principaux.

2° Les tapis de haute et basse lisse, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, ceux des manufactures des Gobelins, de Beauvais, d'Aubusson, de la Savonnerie; les tapis de haute laine en chenille, les tapis de moquette veloutés ou bouclés, qui forment une grande part de la consommation et qu'on fabrique en rouleaux ou en carpettes dans les villes d'Aubusson, Beauvais, Nîmes, Tours, Abbeville, Amiens et Tourcoing.

3° Les étoffes pour ameublement ou pour vêtements se subdivisant, suivant la matière, en *étoffes de soie* (lampas, brocart, damas, velours, peluches et satin); *étoffes de pure laine* (damas, satins, popelines, cachemires, lastings, etc.); *étoffes de laine cardée* qu'on n'emploie guère qu'en uni pour ameublement et qui n'ont pas par elles-mêmes le cachet décoratif recherché ici; *étoffes mélangées* qui, sous des noms divers, emploient en quantités très inégales la laine, le lin, le coton, la soie, la bourrette et la schappe, et comprennent une quantité de subdivisions : le linge de table (qu'on fait surtout à Lille et à Rouen); les mousselines pour rideaux, dessus de lit, etc. (fabriqués à Saint-Quentin, Tarare, Roanne, Saint-Pierre-lès-Calais, Lille); la bonneterie (Troyes, la Picardie, les Cévennes); la passementerie, les vêtements d'hommes et de femmes, les châles, les rubans, etc., etc.

Chacune de ces séries aurait pu être rangée selon ces deux procédés de fabrication : ou le *brochage*, c'est-à-dire l'opération du métier de tisserand, faisant paraître tour à tour ou laissant invisibles les fils différents de grosseur, de façon à traduire par leur croisement l'œuvre du dessinateur; ou bien l'*impression*, en usage surtout actuellement en Alsace, à Roubaix, à Amiens, à Saint-Denis, qui fournissent des imitations surprenantes des tissus brochés les plus beaux, les plus compliqués, et d'où dérivent encore d'autres procédés, comme celui du foulage, de l'estampage pour les velours, etc.

4° La broderie, la dentelle, dont les œuvres (il en est qui sont des merveilles) méritent parfois d'être estimés comme les bijoux les plus précieux.

Par ce simple exposé, on voit combien était étendue la tâche des organisateurs de l'Exposition de l'Union centrale. Le palais de l'Industrie entier n'eût pas suffi à contenir toutes les productions et tous les spécimens nécessaires pour cette seule section. Ne soyons donc pas surpris si, dans le classement des objets, on a dû laisser souvent quelques lacunes. Telle qu'elle est, la démonstration est assez complète, et s'il fallait la suivre dans tous ses développements, énumérer et décrire en détail les échantillons de tissus anciens ou modernes, envoyés de toutes parts par les musées et les collectionneurs français ou étrangers, bien des pages de ce recueil seraient noircies et beaucoup de lecteurs auraient épuisé la généreuse part de bienveillance qu'ils nous accordent avant que notre fastidieuse besogne fût terminée.

Il vaut donc mieux aller droit devant soi, de salle en salle, sans essayer de reconstruire, avec des éléments insuffisants, une histoire abrégée du tissu, qui sera écrite un jour dans la *Revue des Arts décoratifs* par l'homme de France le plus savant peut-être en ces matières, M. Pierre Brossard, conservateur du musée d'art et d'industrie de Lyon. Contentons-nous, pour l'instant, d'une promenade rapide au milieu des œuvres du présent et du passé. Peut-être trouverons-nous l'occasion de tenter, en passant, quelque rapprochement utile ou de faire part aux lecteurs, au hasard de la causerie, de quelques-uns des problèmes intéressants qui se rapportent à notre sujet.

III

On trouve, au rez-de-chaussée du palais de l'Industrie, au centre de la grande nef, un pavillon où ont été réunis les types minuscules de quelques métiers de tisserand. Il y en a quatre ou cinq avec des spécimens de cocons enfermés dans des vitrines. Peut-être cette part faite aux procédés matériels, mécaniques d'exécution, est-elle bien maigre. Avec si peu d'éclaircissements comment serait-il possible au visiteur novice de se rendre compte des progrès véritablement inouïs qui ont été réalisés depuis l'invention du métier Jacquard ? Comment avoir même l'idée des machines employées de nos jours dans les fabriques d'étoffes, machines de toutes sortes, dont le travail est prodigieux, et qui semblent être des créatures intelligentes, tant leur production est variée, intermittente, merveilleusement accomplie? S'il était difficile de transporter ces engins et de les faire mouvoir, on aurait pu du moins en donner des représentations figurées, ce qui eût permis au visiteur de comprendre la suite des opérations du tissage. La commission organisatrice n'aurait eu pour cela qu'à s'adresser au très actif et savant directeur de l'école de tissage de Roubaix, M. Sadon, qui, pour rendre plus claires et plus pratiques ses excellentes démonstrations, a fait fabriquer, à l'usage de ses jeunes élèves, tout un système de petits métiers extrêmement ingénieux. En outre, des cahiers gradués, d'une méthode rigoureuse, donnent à ces mêmes élèves, au moyen de tableaux, la clef de toutes les combinaisons possibles des fils selon le genre de machine employée. C'est là ce qu'il aurait fallu montrer.

Quoi qu'il en soit, on trouve, dans le pavillon du rez-de-chaussée, de curieux modèles de métiers, par exemple un métier égypto-grec, reconstitué d'après les descriptions des anciens auteurs, un métier chinois, un métier indien, ce dernier d'un montage bien primitif, à la vérité, mais qui suffit pourtant à fabriquer les étoffes splendides que l'on sait.

Les uns et les autres diffèrent très peu des métiers à bras aujourd'hui encore employés dans les campagnes, et qui sont constitués d'une *chaîne* ou réunion de fils parallèles, tendus horizontalement (basse lisse) ou verticalement (haute lisse) entre des rouleaux *ensouples*, parallèles, montés aux extrémités fixes du bâti, chaîne que la navette à fuseau porte-trame, conduite, lancée à la main, traverse perpendiculairement et tour à tour dans les deux sens, après l'écartement angulaire préalable, alternatif et dans un ordre périodique régulier, de ces mêmes fils de chaîne. Ce sont là les ancêtres du métier Jacquard.

A la vérité, ce n'est pas que les détails abondent sur les instruments des tisserands ou des brodeurs dans l'antiquité. Bien qu'on trouve chez Homère, Pline, Virgile, Ovide, divers passages relatifs à cette industrie, il n'y en a aucun de suffisamment précis. Pour le moyen âge, même pénurie de documents.

Toutefois nous sommes heureux de pouvoir publier ici sur cette dernière époque quelques renseignements inédits qui ne seront pas sans intérêt pour les personnes auxquelles ce genre d'étude est familier. Ce sont des reproductions et descriptions de diverses miniatures empruntées à des manuscrits du moyen âge et dans lesquelles on voit des métiers à tisser ou à broder. On sait qu'alors c'était une occupation familière aux nobles châtelaines de faire elles-mêmes les riches étoffes, les belles tapisseries, les fines broderies qu'elles employaient pour leur costume ou pour les ornements sacerdotaux. La lecture des vieux trouvères ne laisse aucun doute à cet égard :

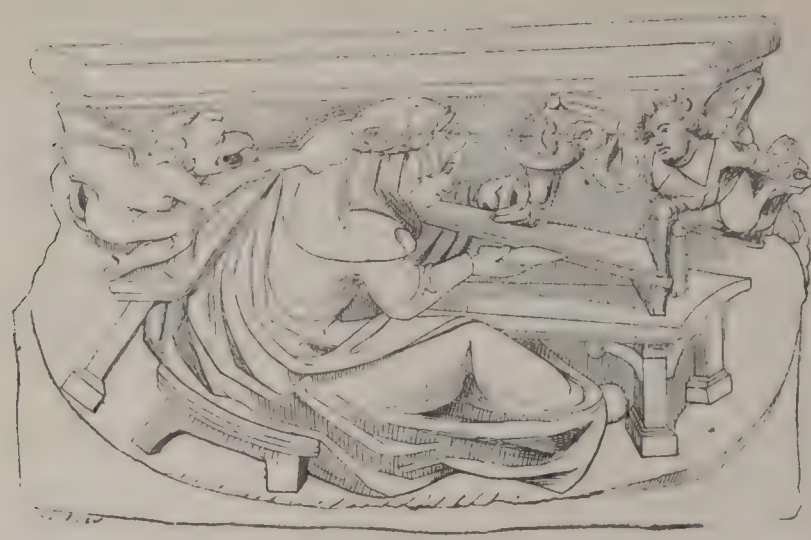
> Bele Erembors a la fenestre, au jor,
> Sor ses genoz tient paile de color.

Un atelier de tissage au xve siècle.
Fac-similé d'une miniature du Musée de Prague.
(Collection du Musée d'art et d'industrie de Lyon).

Voici, par exemple, la reproduction d'une miniature du musée de Prague signée L. H., 1503, dont nous devons communication à l'obligeance de notre ami et collaborateur, M. P. Brossard, qui a bien voulu y joindre une description détaillée. C'est l'image d'un atelier de tissage au xve siècle, dans un château des bords du Rhin. Au premier plan, dans un intérieur de style ogival, trois dames nobles et une suivante sont occupées à des travaux divers concernant l'art de tisser.

La première (la maîtresse du logis?), assise dans une chayère, travaille à un métier à chaîne verticale ou de haute lisse, dont la structure très sommaire se rapproche des métiers antiques de la Grèce et de l'Égypte. Deux piliers de bois fixés à une base et traversés par deux rouleaux ou ensouples servant à maintenir la chaîne, voilà le bâti dans toute sa simplicité. La portion tissée de la pièce — un riche brocart à dessin rouge et or — vient

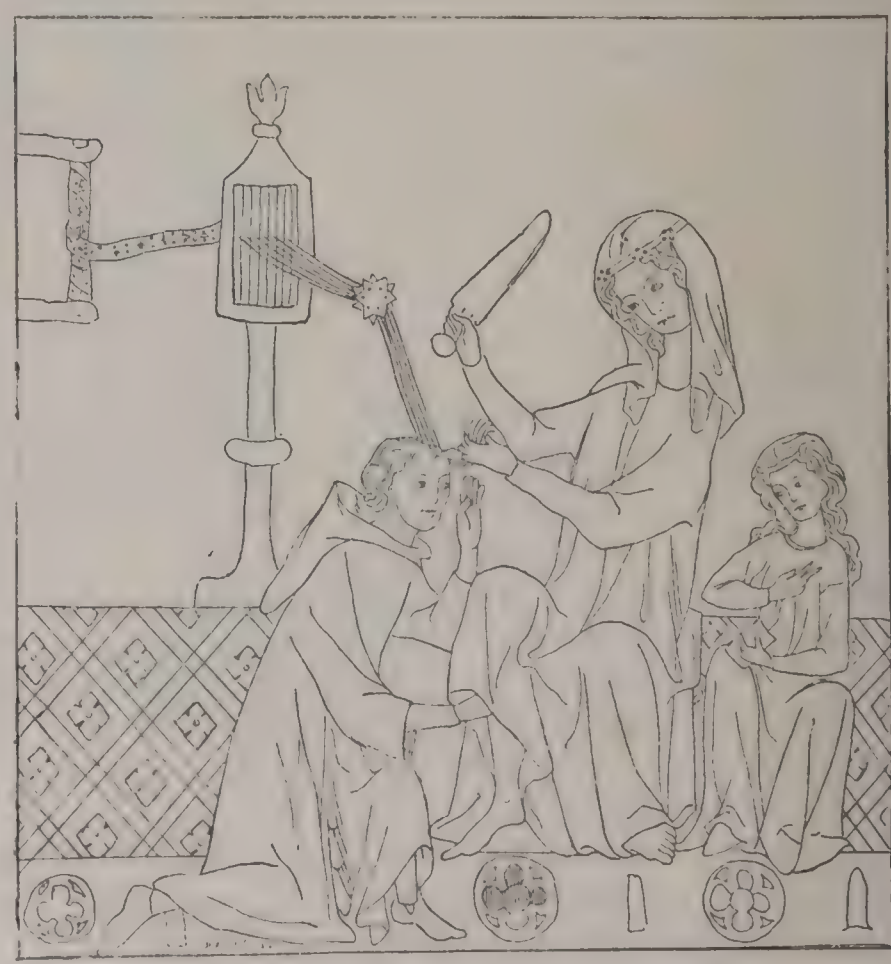
s'enrouler sur l'ensouple supérieure, de sorte que la *façure* (terme technique par lequel on désigne la partie de l'étoffe à laquelle travaille l'ouvrier) se trouve tournée en bas, au rebours de ce qui se pratique aujourd'hui. Le tassement de l'étoffe se fait ainsi de bas en haut. Cette disposition du métier n'est pas précisément nouvelle, puisqu'on la retrouve chez les anciens peuples de l'Orient et de l'Occident ; toutefois nous n'avions pas eu occasion de la constater à une époque aussi rapprochée.



La légende de sainte Gudule. Miniature provenant de l'abbaye de Saint-Loup. (Collection de M. l'abbé Coffinet.)

Remarquons qu'il s'agit ici d'une véritable œuvre de tapisserie, comme il s'en exécute dans notre manufacture des Gobelins.

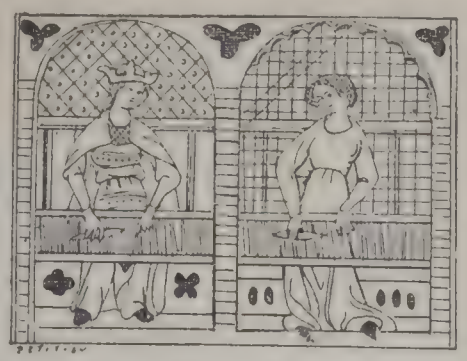
La deuxième, également assise, mais sur un siège très bas, tient sur ses genoux un métier de petite dimension, portatif, dont la chaîne tendue horizontalement est fixée aux extrémités sur deux rouleaux, comme dans le précédent. Un métier à peu près semblable est souvent figuré sur plusieurs frontispices de patrons de broderie publiés soit à Venise, soit à Lyon, dans la première moitié du XVIe siècle. Mais pas plus que dans l'autre métier, le peigne n'apparaît. Le travail participe à la fois de la tapisserie et de la broderie, par le maniement direct des fils de la chaîne et l'espolinage qui en est la conséquence. On a donc là, sous les



Miniature allemande, XIVe siècle. (Bibliothèque nationale, A. FF. 7226).

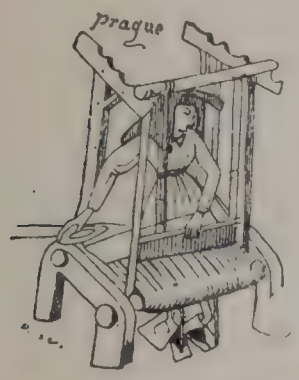
yeux, un spécimen incomplet sans doute, mais suffisant de l'*opus plumarium* qui servait à fabriquer les lacs de soie, ceintures, galons, rubans et orfrois de petite largeur. Il fallait certes une singulière habileté et un grand sentiment de l'art pour espoliner sur une machine aussi peu compliquée les ouvrages de ce genre que le moyen âge nous a transmis et dont il reste encore de rares spécimens dans les musées et collections.

Miniature du XIVe siècle, tirée d'un *Ovide* de la Bibliothèque de Rouen.

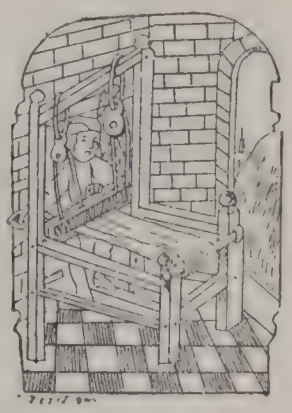


Rivalité de Pallas et d'Arachné. (Miniature du XIVe siècle tirée d'un *Ovide* de la Bibliothèque de Rouen.)

La troisième personne, représentée par le miniaturiste sous les traits de la Vierge, est occupée à la préparation des fils d'or, qui entrent pour une grosse part dans la texture des étoffes que nous voyons tendues sur les métiers. De ses doigts agiles elle enroule sur une bobine le fil de linon de soie revêtu de l'or découpé, papyrifère ou métallique. Une jeune suivante, agenouillée, lui présente d'une main de longs ciseaux pour couper le fil monté et tient en réserve, de l'autre main, une bobine couverte de fil non monté, prête à recevoir la dorure. A ses côtés, une boîte ouverte reçoit les bobines pleines.



Métier de tisserand, XVe siècle. (Extrait du Ve livre du *Champion des dames*, fait par maître Martin le Franz au cloître de l'église Notre-Dame d'Arras.)



Métier de tisserand. (Manuscrit du XVe siècle, Bibliothèque nationale. A. FF. 6829.)

M. P. Brossard a déjà signalé ce système de montage dans une étude sur les dorures papyrifères publiée il y a plusieurs années. Le travail de notre fileuse n'est-il pas analogue à celui de la femme de Pontius Leontius que Sidoine Apollinaire nous montre dans son gynécée filant de nombreuses quenouilles à la syrienne, enroulant des fils de soie sur des cannes légères et entrelaçant l'or ductile sur une trame fauve?

Le miniaturiste, en peintre consciencieux, n'a garde d'omettre le mobilier de l'atelier : chaise garnie de cuir de Cordoue, chandelier à trois bobèches avec son réflecteur historié, le lavabo et le linge à essuyer les mains; rien n'est oublié, pas même les armoiries du maître de céans.

Au deuxième plan, il nous montre un intérieur de chapelle gothique avec la fileuse d'or, à genoux, priant avec ferveur avant de reprendre le labeur quotidien.

Telle est dans son ensemble cette curieuse miniature qui met en lumière une des phases les plus intéressantes de la vie intime des châtelaines d'autrefois. Nobles dames et damoiselles dont les loisirs employés à d'utiles travaux ont laissé maintes œuvres délicates et charmantes, marquées au coin d'un art aussi ingénieux que distingué.

On voit ici d'autres œuvres du même genre, non moins intéressantes, et qui nous sont communiquées par M. Darcel, l'éminent administrateur de la manufacture des Gobelins. En examinant de près ces miniatures, on pourra se rendre compte des métiers employés durant le moyen âge, aux XIVe et XVe siècles, soit pour tisser soit pour broder.

IV

En quittant le pavillon central où l'on a placé les métiers, le visiteur qui voudrait étudier avec méthode l'exposition des tissus devrait logiquement parcourir les salles du premier étage qui ont été réservées aux spécimens éblouissants de l'art ancien. Après avoir donné son attention aux étoffes de la Chine, le contrée enchantée qui fut le berceau de la soie, il lui faudrait passer en revue les tissus du moyen âge, dont les échantillons, assez rares, ont été principalement envoyés par le *South Kensington museum,* et les velours avec applications, les vêtements sacerdotaux, les satins brochés ou brodés de la Renaissance, les lampas aux imposants dessins qui ont été généreusement prêtés par d'érudits collectionneurs, ou qui ont été envoyés par le musée de Lyon.

Tel est le plan que nous devrions suivre si nous prétendions ici présenter dans les règles un résumé de l'histoire des tissus. Mais le lecteur a reçu notre aveu dès le début de ces pages : qu'il ne s'attende donc pas de notre part à une logique sévère. Nous irons, s'il le veut bien, d'un siècle à l'autre, ou plutôt d'une vitrine à l'autre, sans trop nous inquiéter de la chronologie.

Or nous voici précisément devant la plus belle, au point de vue du goût, de la plus somptueuse de toutes les vitrines de l'exposition; bien qu'elle nous transporte du coup, sans transition, en plein XVIIIe siècle, nous nous arrêterons un moment en face des merveilles qu'elle contient. Il s'agit de la vitrine consacrée aux anciennes soieries de Lyon, que le musée d'art et d'industrie de cette ville a consenti à prêter. Sans parler pour l'instant des très curieux spécimens de tissus orientaux qu'on y trouve, et à propos desquels nous aurons quelques réflexions à faire, il convient de mettre en lumière le nom de l'artiste peu connu qui, mieux que bien d'autres, mériterait d'avoir sa statue à Lyon, et dont l'immense talent reste ignoré pour la plupart des curieux : c'est Philippe de la Salle, né en 1723, l'auteur des magnifiques tentures qui se trouvent exposées au palais de l'Industrie et que nous reproduisons ici.

Philippe de la Salle, la plus brillante figure de la fabrique lyonnaise, était à la fois dessinateur, peintre, fabricant, mécanicien. Avec Jean Revel et Bony, il forme la trilogie en quelque sorte sacrée dont s'honore l'industrie de la soie, et qui, au XVIIIe siècle, éleva au plus haut degré de perfection la science du décor appliquée à l'étoffe d'ameublement.

L'école d'art créée par ce maître est représentée au musée rétrospectif de l'exposition organisée par les soins de l'Union centrale, par la suite de sept grands panneaux de tenture dans lesquels le travail technique, fidèle interprète de la composition, est poussé aux dernières limites.

Ces panneaux d'un dessin large, mouvementé, attestent une puissante originalité. La tenture en fond de satin jaune lancé et broché, connue sous le nom de *Faisan doré,* le

A Quantin Imp Edit

lampas vert bleuâtre, broché de *perdrix*, la tenture à la *Corbeille de fleurs* sur fond cannetillé blanc, pour citer au hasard, peuvent être mis au premier rang des œuvres décoratives de l'époque de Louis XVI, pourtant féconde en ornemanistes de talent : Sallambier, Ranson, Cauvet.

Le musée d'art et d'industrie de Lyon, fondé par la Chambre de commerce, possède et conserve, avec tout le soin qu'ils méritent, un grand nombre d'ouvrages de La Salle, qui formeront un jour une monographie intéressante de cet homme illustre. Ce sont des tentures, des meubles (fauteuils, chaises), des portraits, des paysages brodés ou tissés ; des esquisses et mises en carte (entre autres la mise en carte de la garniture du lit de Marie-Antoinette) ; nous donnons plus haut un fragment de cette étoffe magnifique, qui permet d'étudier, sous des aspects multiples, son génie varié et fécond. Car il y a de tout dans l'œuvre de Ph. de la Salle : arabesques, figures, rinceaux, fleurs, trophées, scènes champêtres, allégories, paysages, chinoiseries, etc. Et tous ces ouvrages portent le cachet du maître : un sentiment décoratif exceptionnel, une imagination vive jointe à un grand charme de composition.

Voilà la part du dessinateur-inventeur.

Le fabricant ne le cède en rien au compositeur. Outre son mérite comme artiste, il possédait une merveilleuse entente de l'étoffe et des nécessités techniques. Par le jeu des soies de couleur, le mélange du lancé au broché, par un emploi judicieux de la chenille qu'il fut un des premiers, je crois, à mettre en œuvre, il obtenait, à l'exécution, les effets à la fois les plus puissants et les plus délicats.

De la Salle apporta d'utiles perfectionnements au métier à semple[1], qui devint, entre ses mains, un instrument docile, souple, apte à rendre tous les détails du dessin. — En présence des magnifiques soieries que nous connaissons, on est forcé d'avouer que si les procédés modernes, grâce à Jacquard, permettent d'égaler la somme de perfections répandue dans les œuvres de La Salle, ils ne sauraient, du moins, la dépasser.

Anobli par Louis XVI, décoré de l'ordre de Saint-Michel et pensionné à 6,000 livres, de la Salle, après avoir travaillé pour les maisons souveraines de France et de l'étranger, mourut pauvre, ruiné par la Révolution.

Dans ses dernières années, la ville de Lyon, en récompense de ses services, lui accorda un logement au palais Saint-Pierre (aujourd'hui palais des Arts). Il y transporta son cabinet, ses métiers, machines, dessins, dont, malheureusement, il ne reste aucune trace actuellement. Cette collection, qui serait des plus précieuses aujourd'hui pour l'histoire de la fabrique des soieries, a disparu on ne sait comment, — et cela depuis plus de quarante ans — avec d'autres objets qui formaient le fonds de l'ancien Conservatoire des arts et métiers de Lyon, créé par Napoléon Ier.

L'inscription gravée au pied du buste en marbre de de la Salle, dans le grand escalier du palais de Saint-Pierre, résume ses titres à la reconnaissance publique. Nous la reproduisons entièrement, car elle est inédite :

1. Voir sur le métier à la tire, l'*Art de la soie à Lyon*, par M. P. Brossard dans la *Revue des arts décoratifs*, t. I et II.

Soierie lyonnaise : composition de Ph. de La Salle (XVIIIe siècle.)
Tenture dite à la *Corbeille de fleurs* sur fond cannetillé blanc.

(Appartient au Musée d'art et d'industrie de Lyon.)

Soierie lyonnaise : composition de Ph. de La Salle (XVIIIe siècle)
Lampas vert bleuâtre broché, dit des *Perdrix*.

(Appartient au Musée d'art et d'industrie de Lyon.)

A LA MÉMOIRE
DE PH. DE LA SALLE, NÉ A SEYSSEL,
LE 13 SEPTEMBRE MDCCXXIII.
INGÉNIEUX MÉCANICIEN.
LA FABRICATION DES ÉTOFFES DE SOIE LUI DUT
DE NOMBREUX PERFECTIONNEMENTS.
HABILE DESSINATEUR,
SES TALENTS PORTÈRENT A LA MATURITÉ L'ART QUE
LE GÉNIE DE JEAN REVEL
AVAIT FAIT SORTIR DE L'ENFANCE.
CITOYEN VERTUEUX,
SON ZÈLE POUR LA PROSPÉRITÉ DES FABRIQUES
LYONNAISES NE S'EST POINT RALENTI;
IL A VOULU QUE SES DERNIERS OUVRAGES
DEVINSSENT LA PROPRIÉTÉ DE TOUS.
ET IL LES A FAIT TRANSPORTER DANS CET ÉDIFICE,
OU IL A TERMINÉ SA CARRIÈRE
LE 13 FÉVRIER MDCCCIII.
LA COMMISSION ADMINISTRATIVE
DU CONSERVATOIRE DES ARTS ET MÉTIERS
A ÉRIGÉ CE MONUMENT A LA RECONNAISSANCE PUBLIQUE
LE 1er GERMINAL AN 13,
22 MARS AN MDCCCV.

Tout le talent de Ph. de la Salle et de ses émules ne put d'ailleurs empêcher, vers la fin du XVIIIe siècle, le discrédit des étoffes façonnées. La mode voulut des étoffes brodées, et les dessinateurs durent appliquer leur imagination à créer des combinaisons de soie, de chenilles, de paillettes, de cristaux et de coquillages. La fabrique lyonnaise produisit dans ce genre de véritables tours de force qu'on peut voir à l'exposition de l'Union centrale : l'étoffe n'est plus qu'un prétexte, elle disparaît sous l'éclat des matières de toutes sortes qui la pénètrent, la couvrent, l'enveloppent et se jouent en broderies capricieuses, scintillantes dans la souplesse du tissu. Mais, à côté des larges et magistrales compositions des Ph. de la Salle, des Revel, des Bournes, des Picard, combien cette quincaillerie savante, parfois même élégante, semble annoncer la décadence du goût!

V

Continuant notre promenade en zigzag à travers l'histoire des étoffes, passons à une autre forme du tissu, à la fois la plus variée, la plus gracieuse, la plus piquante qu'on puisse imaginer, et dont il se trouve au palais de l'Industrie la plus curieuse collection qu'on ait, je crois, jamais songé à réunir.

Alors qu'il préparait l'histoire de la chaussure, Jacquemart avait prêté à l'une des

TISSUS

SOIERIES LYONNAISES; COMPOSITIONS DE PHILIPPE DE LA SALLE (XVIIIe SIÈCLE)

Tenture genre chenille, sujets chinois

Tenture en fond de satin, dite du *Faisan doré*

(7e *Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs*, 1882)

A. Quantin, Imprimeur-éditeur.

expositions de l'Union centrale quelques-uns des types les plus jolis, les plus étranges et les plus rares de sa collection : aujourd'hui c'est encore à l'Union centrale que M. Germain Bapst donne les prémices d'une collection qui ne sera pas moins intéressante et qui appartient encore à l'histoire du costume, puisqu'elle est uniquement consacrée à la coiffure des femmes.

Bonnet de Nuremberg, fin du XVIIe siècle, dentelles d'or, soie écrue brochée, ruches en soie rose.

Vue de loin, sa vitrine fait songer à l'armoire de Barbe-bleue, mais les têtes n'y ont pas de visages, il ne reste de celles qui ont vécu que le bonnet de dentelles, de drap d'or ou de soie; car c'est de bonnets seulement que M. Bapst a souci, et nombreuse déjà serait la série s'il pouvait ramasser tous ceux qui se sont envolés par dessus les moulins.

C'est par la Bohême, la Bavière et l'Autriche que M. G. Bapst a commencé sa collection, au cours d'un voyage qu'il y fit l'an dernier; dans ces coiffures d'hier on retrouve celles dont le peintre Mackart coiffe ses héroïnes et ses princesses, car jusqu'ici la tradition était restée au fond des campagnes et les filles d'Allemagne se coiffaient encore comme au temps d'Holbein et d'Albert Dürer. Mais, hélas! les femmes là-bas n'ont, pas plus que chez nous, souci de ce qui leur sied, et la mode insipide de Paris et de Londres s'en va d'un pas boîteux traîner par les provinces et les campagnes ses types vieillis et défraîchis. — L'économie et le mauvais goût achèvent de rendre grotesques le chiffon qu'un caprice de Parisienne avait fait coquet et joli. — Adieu au pittoresque, à la tradition, au costume national. — Le bonnet d'une fermière cambroise, la coiffe d'une servante de Plougastel seront, avant vingt ans, des pièces de musée autant capables d'étonner les petites-filles de celles qui les portèrent que d'intéresser les curieux et les artistes.

Bonnet alsacien, fin du XVIIIe siècle, velours noir brodé d'or fin.

Une modiste y trouvera le thème d'une mode pour l'an 1900, comme une modiste a pris au Directoire la forme des chapeaux de cette année. — Renouveau perpétuel dont les rubans frais composent le seul accommodement.

Telle qu'elle est à son début, la collection de M. Bapst présente un vif attrait. — Les bonnets des paysannes de la Basse-Autriche, de la Bohême et de la Saxe sont moins des

fouillis de dentelles que de solides chapeaux faits de draps d'or et d'argent aux dessins ingénieux dont les ornements relevés en bosses s'éclairent de paillettes. Les bavolets, les auréoles de dentelles, les gaudrons de guipures et de dentelles ont des plis bien dessinés qui gardent comme une silhouette des grands dessins de maîtres. — Il n'est pas possible de se coiffer ainsi sans emprunter au bonnet son caractère, sans y trouver un accent de beauté. Il n'est pas jusqu'aux béguins d'enfants, dont M. Bapst a toute une série, qui n'anoblissent les mignons visages de bébés et n'en fassent des infants d'Espagne, des petits archiducs jolis à peindre.

Bonnet des pays slaves du sud de la Saxe, fin du XVIIIe siècle, tissé en or fin.

C'est donc une idée gracieuse et originale qu'a eue M. Bapst; elle est d'un artiste jaloux de conserver les types si variés et si remarquables de la coiffure des femmes, c'est-à-dire de la partie du costume qui est

Salzbourg, tissé d'or fin.
Commencement du XIXe siècle

Bonnet tyrolien, or et velours noir, commencement du XIXe siècle.

le plus propre à faire valoir leur beauté en encadrant leurs visages. — Où s'arrêtera une telle collection, dût-elle ne jamais sortir de la seule spécialité des bonnets? — Après

l'Allemagne viendront la Suisse, la Hollande et les bonnets des Frisonnes, puis la Belgique et les bonnets de dentelles, puis la France et les coiffures si diverses, si originales, si typiques de nos provinces. La France seule suffirait à fournir aux richesses de dix collections ; — et il faut se hâter, car en bien des villages on aurait peine à découvrir la vieille paysanne ayant encore le secret des épingles qui donnent le pli au tulle et qui sache comment on penche la coiffe. — Et les coiffures de nos religieuses, ressouvenir plus fidèle encore des coiffures antiques. — Ah ! M. Bapst ne verra jamais la fin de son musée, il ferait le tour du monde qu'il trouverait jusque dans les îles les plus ignorées quelque coiffure nouvelle de coquillages ou de plumes. — L'éternel féminin ne peut être mieux traduit que par ce musée coquet et infini de chiffons, de dentelles, d'or et de soie.

VICTOR CHAMPIER.

(A suivre.)

Bonnet d'or fin rehaussé de paillettes ; Linz XVIIIe siècle.

CONSEILS PRATIQUES

PEINTURE SUR PORCELAINE ET SUR FAIENCE

(SUITE)

IV

POSAGE DES FONDS

Causons un peu aujourd'hui, si vous le voulez bien, d'une des grosses difficultés que doivent rencontrer les élèves céramistes à leurs débuts : du posage des fonds.

A toutes les époques, les fonds coloriés ont joué un rôle important dans la décoration des porcelaines et des faïences. Les potiers chinois et japonais les ont appliqués fréquemment, surtout sur les produits qui datent des plus belles périodes de leur industrie, et leur ingéniosité féconde a même su, dans leur emploi, tirer un parti considérable d'accidents et de défauts dus primitivement à une mauvaise cuisson, et dans lesquels ils ont trouvé un de leurs éléments décoratifs les plus appréciés.

Voy. la *Revue des arts décoratifs*, 3e année, p. 16, 59 et 83.

Encadrement composé et dessiné par M. Henry Lambert, peintre de la manufacture de Sèvres.

Dans la plupart de leurs porcelaines, il est vrai, les fonds sont posés sous émail et cuits au grand feu de four; ils n'offrent donc, au moins au point de vue de l'application et du *posage*, aucun rapport avec ceux dont nous avons à nous occuper ici et nous n'en parlerions pas s'ils ne nous fournissaient un exemple et un point de comparaison.

Dans les porcelaines chinoises, en effet, la valeur des fonds est toujours calculée de façon qu'ils soient en harmonie parfaite avec le motif décoratif. On n'y voit jamais, comme nous n'en n'avons eu que de trop fréquents exemples dans les produits de nos manufactures européennes, même les plus célèbres, de ces fonds aux couleurs violentes, aux tons crus, qui n'ont aucun rapport avec la décoration qu'ils sont appelés à accompagner et qui, bien loin de la faire valoir, l'alourdissent et l'enterrent pour ainsi dire. Nos artistes industriels ont trop souvent oublié cette loi primordiale de l'harmonie générale des couleurs et des formes sans laquelle aucune œuvre n'est parfaite, et nous pouvons affirmer, notamment en ce qui concerne la céramique, que c'est dans l'observation constante de ces grands principes d'harmonie, bien plus que dans la qualité exceptionnelle des matières premières et des couleurs, ou dans des procédés spéciaux, qu'il faut chercher la cause de la supériorité incontestable des porcelaines chinoises et japonaises. Et parmi les produits de l'art français, si les faïences rouennaises du commencement du XVIIIe siècle brillent au premier rang d'une façon indiscutable, n'est-ce pas évidemment parce que les vieux céramistes normands ont toujours su mettre en relation parfaite la forme et le décor de façon qu'ils se complètent sans que l'un nuise à la pureté de l'autre ?

Il faut donc bannir, dans le choix de la couleur des fonds, ces tons violents et vigoureux dont nos peintres décorateurs ont fait un si grand abus depuis vingt à trente ans. Cela est à observer principalement dans le cas qui nous occupe en ce moment, c'est-à-dire pour les fonds posés au feu de moufle. De toute façon, en effet, et abstraction faite de leur peu de convenance au point de vue décoratif, ils paraissent toujours, par leur nature même, un peu lourds et, surtout, ils manquent d'air et de profondeur. Au contraire, dans les fonds posés au grand feu, c'est-à-dire sous émail, ce dernier en recouvrant la couleur, en la vernissant en quelque sorte, y fait vibrer la lumière et lui communique une transparence qu'il est impossible d'obtenir avec les teintes, toujours forcément un peu mates, surtout quand elles sont montées de ton, que l'on couche à plat sur la couverte déjà cuite. Les Chinois l'ont si bien compris que pour ôter la monotonie des fonds, même de ceux qu'ils posaient sous émail, ils les ont, dans la plupart des cas, et ainsi que nous l'avons dit plus haut, rompus avec des fentes ou *craquelures,* qu'ils étaient arrivés à produire à volonté en réseaux plus ou moins fins ou serrés, et qu'ils coloraient avec un liquide rouge ou noir destiné à les faire paraître plus vives. Quant aux fonds sur émail, surtout quand ils étaient un peu foncés, ils superposaient deux tons de manière que le second, un peu plus coloré et peu épais, laissât transparaître celui du dessous, donnant ainsi à l'ensemble une profondeur factice du plus heureux effet. Dans certaines porcelaines seulement, celles à fond noir, la teinte est parfaitement unie; mais la nature toute particulière du noir qu'ils employaient, et que notre palette actuelle ne peut fournir, donnait à la couleur une glaçure exceptionnelle qui s'harmonisait parfaitement avec la décoration générale. Ces porcelaines, du reste, sont assez rares.

En résumé, il faut être extrêmement circonspect dans l'emploi des fonds très colorés et ne s'en servir que dans certaines circonstances particulières, par exemple quand il est nécessaire de masquer des coups de feu ou des taches dans l'émail; on devra alors en choisir le ton de façon qu'il s'accorde avec celui de la couleur dominante du décor que l'on doit exécuter, soit que l'on prenne le même dans une autre valeur, soit que l'on choisisse la

complémentaire de cette couleur. Mais, dans tous les cas, il sera indispensable de faire un échantillon préalable.

En thèse générale, nous ajouterons que le sujet peint doit toujours s'*enlever* sur le fond, et qu'il ne faut jamais se servir de ce dernier comme *repoussoir,* surtout dans les pièces purement décoratives, telles que vases, jardinières, etc., sous peine de rompre l'harmonie générale de la forme en produisant à l'œil l'effet d'une dépression; sur le marli, ou bord, des assiettes on peut employer des fonds un peu montés de tons, mais à la condition de faire entrer surtout dans leur décoration des ornements ou des motifs peints en or.

Excepté pour l'or qui, ainsi que nous le verrons plus tard, ne se pose que lorsque la décoration peinte est déjà cuite au feu de moufle, il faut enlever à la laque, en procédant de la façon que nous avons indiquée dans notre précédent article, le sujet à peindre, à moins que ce dernier et le fond ne soient exactement du même ton, formant ainsi ce que l'on désigne sous le nom de *camaïeu;* dans ce cas, on se bornerait à enlever légèrement au canif ou à l'aiguille les parties blanches, ou plus claires que le fond, qui devront aider au modelé. Nous reviendrons, du reste, sur ce sujet en traitant de la peinture en camaïeu.

Pour poser les fonds, on emploie la couleur parfaitement broyée et très étendue d'essence, surtout d'essence grasse et d'huile de lavande. Quand on n'a qu'une petite pièce à couvrir, il faut étendre la couleur sur toute sa surface, en se servant d'un pinceau de martre un peu gros, et en ayant soin de mettre partout à peu près la même épaisseur; on égalisera ensuite la couleur au moyen d'un *putois* assez fort, en frappant, verticalement et bien d'aplomb, des petits coups secs et rapides; comme le putois enlève toujours un peu de couleur et se charge et se mouille assez vite, il est bon d'avoir près de soi un chiffon épais sur lequel on l'essuie de temps à autre; lorsque la teinte commence à s'égaliser, que les reprises du pinceau disparaissent et que la couleur *happe* moins, on prend un autre putois bien sec et on termine en frappant partout régulièrement. Quand la surface sur laquelle on doit opérer est trop grande pour pouvoir être terminée d'un seul coup sans que la couleur se sèche, ce qui arrive assez vite, on procède par portions régulières en laissant toujours, sur le bord de la partie couverte, une petite bande non putoisée qui sert à faire les reprises ou raccords. Avant de commencer, on doit préparer assez de couleur pour n'avoir pas à s'arrêter pendant l'opération qui doit être rapidement exécutée.

Quand on pose un fond, il faut attentivement veiller à ce qu'aucune porte ou fenêtre de l'appartement dans lequel on travaille ne soit ouverte; la moindre poussière qui se dépose sur la couleur produit au feu une petite tache blanche, si elle se brûle, ou des points noirâtres d'un aspect désagréable si elle résiste à la cuisson. L'opération terminée, on mettra la pièce dans une armoire fermée, au sec et même au chaud si c'est possible; au bout de vingt-quatre heures, elle sera assez sèche pour que l'on puisse la prendre sans effacer le fond.

Si l'on ne s'était pas rendu un compte exact de ce que doit donner la couleur en séchant, ou si on s'apercevait que le fond, mal posé, n'est pas également uni, il ne faudrait pas chercher à le corriger; ce serait du temps et de la couleur perdus; il vaut mieux l'effacer entièrement et le recommencer à nouveau.

En réalité, le posage d'un fond est une opération délicate, assez difficile, qui demande une certaine habileté, et surtout une très grande prestesse d'exécution. On arrivera cependant assez aisément, après quelques essais, à posséder le *tour de main* nécessaire pour obtenir des résultats satisfaisants.

(A suivre.) ÉDOUARD GARNIER.

COURS DE PEINTURE SUR FAÏENCE ET SUR PORCELAINE

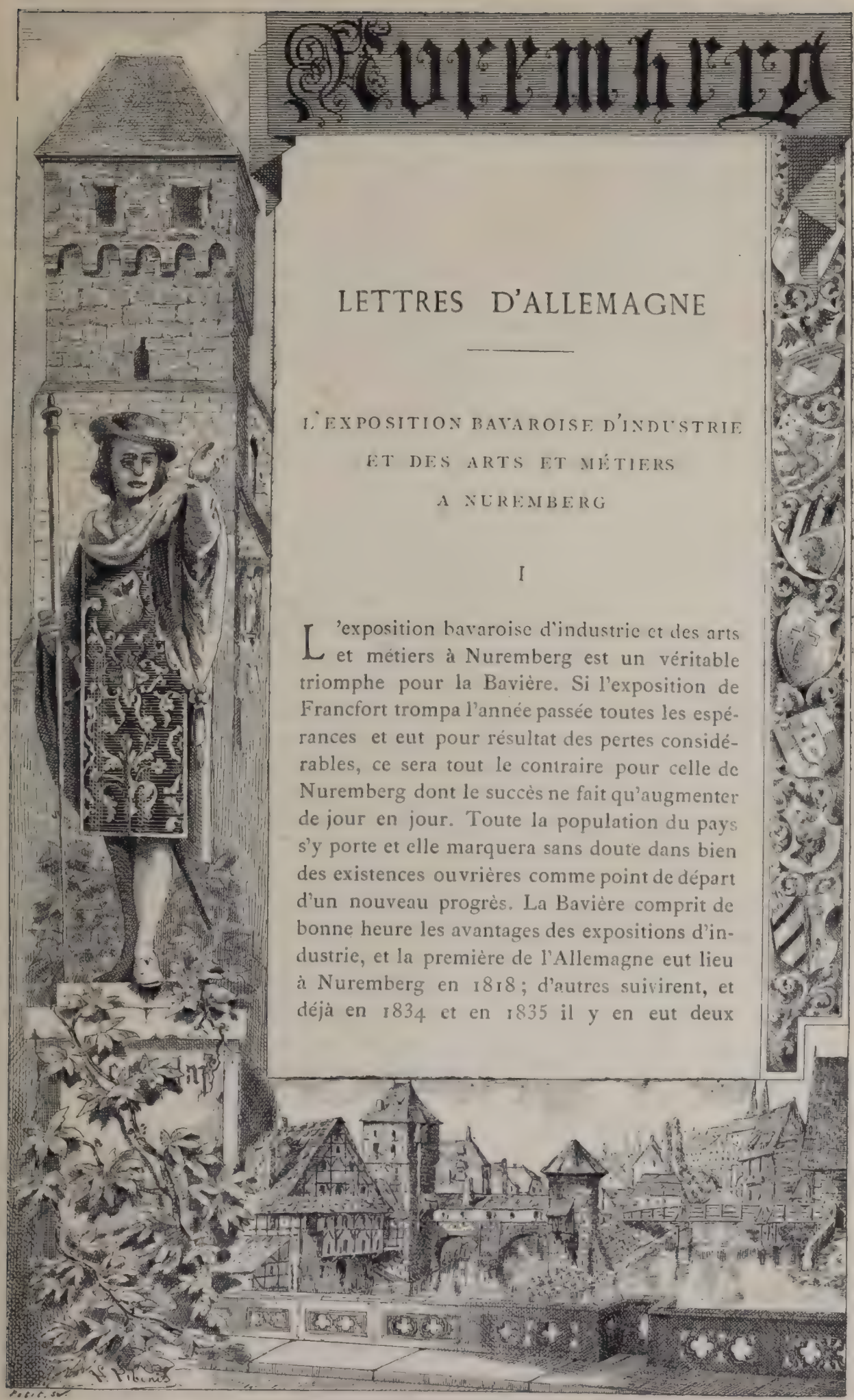
MODÈLE DE M. HENRI LAMBERT, PEINTRE DE LA MANUFACTURE DE SÈVRES

Chromotypographie P. Mechler — A. Quantin, éditeur

POSAGE GRADUÉ DES COULEURS : DIVERS ÉTATS D'UN MOTIF D'ORNEMENT

1er état — *2me état* — *3me état*

ROSES, GLYCINES ET OREILLES D'OURS



LETTRES D'ALLEMAGNE

L'EXPOSITION BAVAROISE D'INDUSTRIE ET DES ARTS ET MÉTIERS A NUREMBERG

I

L'exposition bavaroise d'industrie et des arts et métiers à Nuremberg est un véritable triomphe pour la Bavière. Si l'exposition de Francfort trompa l'année passée toutes les espérances et eut pour résultat des pertes considérables, ce sera tout le contraire pour celle de Nuremberg dont le succès ne fait qu'augmenter de jour en jour. Toute la population du pays s'y porte et elle marquera sans doute dans bien des existences ouvrières comme point de départ d'un nouveau progrès. La Bavière comprit de bonne heure les avantages des expositions d'industrie, et la première de l'Allemagne eut lieu à Nuremberg en 1818; d'autres suivirent, et déjà en 1834 et en 1835 il y en eut deux

Encadrement composé et dessiné par M. Libonis.

grandes à Munich. Nuremberg eut la sienne en 1840; depuis, il n'y eut plus d'exposition générale des industries et des arts et métiers en Bavière, de façon que celle de 1882 est appelée à démontrer quels changements et quels progrès cet espace de quarante-deux ans a produits. Il y en a beaucoup à noter. Le chemin de fer a changé tout l'aspect du pays et surtout les conditions du commerce en lui offrant de nouvelles voies de communication; la ligne de Nuremberg à Fuerth, la première en Allemagne, fut ouverte le 7 décembre 1835, et de nos jours la Bavière possède un réseau de 4,233,82 kilomètres et 15,962 wagons affectés au service des voyageurs, des marchandises et des postes. La canalisation n'est guère moins importante pour le commerce bavarois : le projet de rétablir l'ancienne « passa Carolina » réunissant le Danube et le Mein date à peu près de la même époque que le premier chemin de fer. Le roi Louis Ier signa le décret d'autorisation le 1er juillet 1834, bien que le canal portant son nom ne fut inauguré que le 5 août 1840. Pour le service de la poste, le traité conclu le 6 avril 1850 entre la Bavière, l'Autriche, la Prusse et la Saxe fut le point de départ d'une révolution générale et la télégraphie n'existe en Bavière que depuis l'année 1849 où le premier essai fut fait avec la ligne entre Munich et Salzbourg.

Toutes les industries ont subi l'influence de cette nouvelle ère. Que d'inventions, que de progrès à noter depuis 1840 et la dernière exposition bavaroise! L'État se mit de la partie et fonda des écoles de dessin, des bibliothèques, des musées de tout genre. De bons ouvriers se formèrent à vue d'œil, et les fabricants virent augmenter leur courage avec les ressources croissantes. Les autres États de l'Europe agirent de même, mais la Bavière sut garder son rang comme ancienne patrie d'une foule d'industries, qui y florissaient au moyen âge. Les orfèvres de Nuremberg, d'Augsbourg et de Munich rivalisèrent d'habileté et de goût; les menuisiers et les sculpteurs en bois d'origine bavaroise étaient partout recherchés : les premières montres s'appellent des œufs de Nuremberg; ses jouets et ses pains d'épice étaient connus comme de nos jours; ses cloches étaient célèbres dès le XIe siècle, les canons d'Augsbourg dès le XIVe siècle et les bronzes d'art de Munich, d'Augsbourg et de Nuremberg occupent un rang élevé parmi ceux de l'époque.

Toutes ces industries existent encore; beaucoup d'autres ont surgi; les glaces de Fuerth, les couleurs anilines de la fabrique de Ludwigshafen, l'indigo de Schweinfurt, les fourneaux de fer à système américain fabriqués à Nuremberg, les machines à vapeur, les locomotives, les wagons de chemin de fer et de tramway sortis des fabriques d'Augsbourg et de Nuremberg sont partout en bonne renommée. Munich est non seulement la ville des arts par excellence, mais aussi celle des arts décoratifs. Les expositions variées au palais de Verre et les grandes commandes y ont développé le bon goût; la galerie des fabricants de Munich compte parmi les plus belles de l'exposition; tout y est remarquablement bien groupé, et si les commerçants de la capitale ont tenu à faire mieux valoir leur savoir par l'unité, ils y ont pleinement réussi.

L'exposition comprend dix-sept groupes : les vivres et tout ce qui se rapporte à la nourriture et au ménage, les tissus, le papier, le cuir et le caoutchouc, le groupe des petits ouvrages en corne, en écaille, en ivoire, en ambre, en nacre, etc., le verre, la poterie, la pierre et le ciment, le métal, le bois, les garnitures complètes de chambre, comprenant les peintures décoratives et les divers autres produits des arts et métiers, les beaux-arts, l'enseignement, c'est-à-dire les écoles de dessin des arts et métiers, des beaux-arts, etc., les communications ou bien le chemin de fer, les postes et la télégraphie, les machines, les machines agricoles, et enfin le jardinage. Le premier groupe, celui des vivres, possède en plus une longue galerie, non sans attrait pour les visiteurs fatigués, car l'on y peut goûter de tout, et les friandises de tout genre s'y vendent en détail. Laissons aux Bavarois le soin

de décider laquelle des brasseries mérite le premier prix. Que ce soit celle de Pscharr, à Munich, celle du baron de Pucher, à Nuremberg, ou bien la brasserie bourgeoise à Munich, et passons devant le bar de la belle Bavaroise, coquettement costumée, devant l'échoppe moyen âge du beau brasseur à la figure rubiconde et réjouie, représentant les intérêts de MM. de Pucher : ce n'est pas pour boire de la bière que l'on va à l'exposition. Toute personne s'intéressant à la brasserie trouvera dans ce groupe une réunion de ce qui se rapporte à la fabrication de la bière, le houblon, la poix, les tonneaux, et le groupe des machines complétera ces instructions pratiques par tout ce qu'il y a de nouveau sur ce terrain. L'exposition collective de la réunion des meuniers bavarois et celle de trente-trois boulangers de Nuremberg, qui occupe un pavillon dans le parc, sont également très curieuses à voir; la pâtisserie et la charcuterie comptent parmi les spécialités du pays.

Pour les tissus, il faut nommer en première ligne les cotons et les laines de la Souabe et de la Franconie. Les tissus en coton y occupèrent en 1875, selon le rapport officiel, 32,211 personnes, et lors de l'exposition de Vienne en 1873, on constata que la Bavière possède les plus grandes fabriques de l'Allemagne entière, placées directement après celles de l'Alsace et de la Lorraine. Les fabricants d'Augsbourg se sont réunis pour une exposition collective très intéressante sous plus d'un point de vue; la principale fabrique, dite celle du Stadlbach, a un produit de 5,200,000 marcs par an; elle emploie 475 ouvriers et 600 ouvrières, ses machines représentent 110,948 navettes; elle use 17,000 balles de coton par an, et les autres fabriques lui sont peu inférieures. La fabrique de fil à coudre à Göggingen en produit annuellement pour trois millions de marcs, elle remporta des médailles à Paris en 1867 et à Vienne en 1873. Pour les laines, la Bavière est non moins bien représentée; en 1873, l'on y compta 1,342,190 moutons, dont 91,825 des mérinos. La fabrication comprend toutes les branches à partir des étoffes grossières, jusqu'aux tissus les plus fins. L'indigo et la soude sont du même groupe; la grande fabrique dite badoise à Ludwigshafen, fondée en 1865, peut se vanter d'avoir remporté partout les premiers prix : à Londres et à Paris, à Moscou, à Sydney et à Melbourne, sans parler des expositions d'industrie en Allemagne. Cette fois-ci la fabrique expose ses couleurs brillantes dans un charmant pavillon situé à droite de l'entrée principale, et l'effet de ces teintes variées est véritablement magique. La soie, le velours, la peluche, les broderies blanches et de couleur, les toilettes confectionnées dans toutes ces étoffes complètent la revue des tissus. Les machines à coudre s'y joignent : parmi elles, signalons à l'attention les fabriques de Kayser et de Pfaff, toutes les deux à Kaiserslautern; cette dernière excite l'attention des ménagères par un petit appareil d'apparence fort simple servant à raccommoder les déchirures du linge; son seul désavantage est qu'il ne peut être appliqué qu'aux machines Pfaff, ce qui empêchera bien du monde de s'en servir.

Les brosses et les pinceaux de Nuremberg sont célèbres depuis des siècles, et l'exposition actuelle est faite pour en donner une bonne idée, d'autant plus que l'arrangement est gracieux. Ni les papiers peints, le papier mâché, le papier à lettres et les enveloppes, ni le cuir et ses produits ne présentent des choses extraordinaires; le Palatinat, surtout la ville de Pirmasence est riche en cordonniers ; pour les gants de Suède et en peau de daim et de chamois les fabricants de Munich dominent. Le domaine des petits ouvrages en corne, en écaille, en ivoire, en nacre et en ambre offre un choix varié d'objets charmants et de véritables œuvres d'art, car les ouvriers modernes suivent avec succès les traces de leurs ancêtres. A Regensbourg, Martin Fuber excella au XVIIe siècle; à Nuremberg, c'est la famille Zick dont les traditions se continuent. La Bavière a su conquérir le premier rang en Allemagne pour la fabrication des peignes en

ivoire; Nuremberg et Fuerth en fabriquent actuellement plus de 200,000 douzaines d'une valeur de 1,500,000 marcs par an; l'écaille y est traitée artistement, et le Français trouvera avec étonnement une rangée de belles pipes de bruyère, dont la fabrication est devenue une spécialité du pays. Quant au goût, le jury de l'exposition de Vienne en 1873 en a jugé avec trop d'indulgence en le mettant de paire avec celui des ouvriers de Paris. Pour les glaces, c'est différent; là il faut bien reconnaître la supériorité et l'industrie des glaces de Nuremberg et de Fuerth qui fit la fortune de la population ouvrière; en 1857, ces villes seules vendirent pour 2,730,000 florins de glaces et les améliorations proposées par M. de Liebig y engendrèrent des progrès remarquables. Un grand obélisque formé par des glaces gigantesques occupe le centre du palais et reflète toutes les galeries qui y aboutissent. L'industrie du verre proprement dite a ses centres au Palatinat; mais elle ne saurait faire concurrence ni à Vienne ni à Paris, malgré les jolies choses exposées. Pour les verres optiques, il suffit de nommer Frauenhafer, ses élèves et ses successeurs en Bavière. Convenons que le royaume est riche en industries dont les traditions remontent au temps des ancêtres; les fourneaux en faïence et en majolique, revenus à la mode de nos jours, la poterie, les faïences de Hirschvagel à Nuremberg et aux Kreussen, les porcelaines de Munich et de Frankental sont autant de titres d'honneur pour la Bavière. Les fourneaux moyen âge et Renaissance couverts d'images coloriées et de légendes naïves, qui se fabriquent de nos jours chez Kausleiter, chez Riessner, chez Pommer, chez J. van Schwartz, imitent heureusement les anciens modèles, tout en conservant une originalité de bon augure; ceux de Kausleiter sont surtout en renommée.

Nuremberg possède du reste des originaux superbes et admirablement conservés au château et au musée germanique, dont le directeur a su réunir les diverses formes dans les cabinets attenants de la voûte croisée de la Chartreuse d'autrefois. Piltrof et Freund, à Fourneau, ont la spécialité de la poterie jaunâtre, aussi durable que le fer à l'usage, au dire des ménagères bavaroises. Permettons-nous d'en douter. Le groupe de la pierre, du plâtre et du ciment ne s'élève pas au-dessus du niveau de la moyenne; mais le métal dédommage les visiteurs par la variété et l'élégance de ses produits.

Les orfèvres de Munich ont pris les devants sur leurs compagnons de Nuremberg et d'Augsbourg; leurs ouvrages, exposés dans la galerie réservée aux commerçants de la capitale, représentent tous les styles, l'imitation de l'antique dans le genre de Castellani à Rome, le moyen âge, la Renaissance et le premier Empire; il y en a pour tous les goûts. Les vitrines de MM. Karrach et fils et Wollenweber à Munich attirent l'attention par les riches parures et par la vaisselle d'argent offerte comme don d'honneur du gouvernement à plusieurs hommes de mérite du pays. Les beaux cuivres de Rœssler à Munich, des garnitures de cheminée et de bureau, des encriers, des bougeoirs, des lustres et des cadres ornementés ont une valeur artistique véritable. Le groupe est si riche qu'il faut se borner à la revue des objets principaux. Il comprend les cloches, les bronzes, la serrurerie artistique, les pavillons, les balcons et une foule d'objets en fer travaillé, placés un peu partout dans les galeries.

Le musée bavarois des arts et métiers à Nuremberg expose un choix de bronzes et de cuivres fabriqués dans ses ateliers par ses élèves selon la manière française, et sous la direction d'un fondeur français. Un buste fort réussi du roi Louis II se trouve dans le vestibule; mais il y a encore loin de ces ouvrages aux bronzes d'art de Paris d'une réputation européenne. Les grands bronzes se fabriquent dans la fonderie royale à Munich et dans celle de Burgschmiet à Nuremberg : l'une fut fondée en 1823, l'autre en 1829; la plupart des monuments créés depuis en Bavière sont sortis de l'une ou de l'autre. Les hauts fourneaux s'éteignent de plus en plus dans le royaume;

Service à thé, style Renaissance, exécuté par M. Ed. Wollenweber, orfèvre, fournisseur de la cour à Munich.

(Exposition bavaroise d'industrie et des arts et métiers à Nuremberg (1882).

en 1858, il y en avait 77; en 1880, il n'en restait plus que 7, par suite de la diminution du bois et de la concurrence d'autres établissements situés plus près des mines de charbon et produisant par conséquent à meilleur marché. Le haut Palatinat souffre considérablement de cet état de choses. Les mines de fer continuent d'être une source de richesse pour le pays. Leur exploitation occupe près de 5,000 ouvriers; la valeur de leurs produits se monte à la somme de 18,908,147 marcs par an. Une promenade à travers les galeries de ce groupe offre à tout moment des surprises charmantes. Tantôt c'est un pavillon en fer travaillé se distinguant par l'élégance de l'ornementation qui frappe les yeux, tantôt c'est un balcon, une fontaine ou un escalier tournant sorti des ateliers de la fabrique de machines à Nuremberg; cette dernière occupe 3,200 ouvriers et leur travail est évalué en moyenne à 6,800,000 marcs par an. Les calorifères, les fourneaux américains et les fourneaux de cuisine sont, comme ceux en majolique, une spécialité de Nuremberg. Fabriqués d'après les modèles américains, ces fourneaux économiques, d'un aspect gai et élégant — on y voit jouer les flammes derrière les plaques transparentes — ont trouvé un accueil très favorable en Allemagne, en Autriche et même en Turquie. Il y en a ici de tous les prix, grands et petits, pour cabinets et pour salles de réception; mais l'élégance de la forme est toujours la même. M. Paul Reissmann a donné aux plus beaux d'entre eux le nom de « Bijoux de la couronne » et « d'Imperator »; un petit gnome espiègle tient sur la main un modèle miniature. L'exposition de fourneaux de M. Riessner mérite également d'être signalée à l'attention des visiteurs. Les belles grilles en fer forgé et à ornementation artistique trahissent avantageusement l'étude approfondie des anciens modèles; la vieille Nacis, tel est le surnom poétique de Nuremberg, compte encore dans ses églises, dans ses maisons et dans ses musées un choix varié de chefs-d'œuvre de la serrurerie des temps passés. La Bavière possédait en 1875 plus de 2,400 ateliers de serrurerie avec 6,785 ouvriers. Pour l'industrie des clous, Paris a tout lieu d'en vouloir à la Bavière qui lui enlève une bonne partie de sa clientèle à l'étranger; l'établissement de MM. Klett et Cie, à Nuremberg, le plus important du royaume, expose une collection de clous de toutes les grosseurs, disposée aussi gentiment que le permet la nature de ces objets plus utiles que gracieux. Dans les rangs des exposants d'armes à feu l'on cherche en vain le nom de la fabrique royale à Amberg, dont les produits furent tant vantés dans le rapport officiel de l'exposition de Vienne en 1873; M. Stiegele, fournisseur de la cour à Munich, combla la lacune en exposant une série de fusils de chasse à crosses artistement ornementées, dont plusieurs avec des incrustations en ivoire qui en font de véritables objets d'art.

Le fer-blanc, le fil de fer et le plomb sont encore des spécialités de Nuremberg. Ses jouets et ses soldats de plomb font le tour du monde, et il en est de même pour les batteries de cuisine de MM. Bing et Cie à Nuremberg. D'autres fabricants exposent des séries de jouets instructifs dans le genre de machines à vapeur mises en mouvement par l'esprit-de-vin ou l'aimant. M. Schoenner, opticien-mécanicien à Nuremberg, en réunit dans un pavillon à part un choix varié, comprenant des lanternes magiques, des chemins de fer électriques, des machines à vapeur en miniature, et toutes sortes de jouets pneumatiques et optiques. La galvanoplastie, les instruments de chirurgie et les instruments de musique en cuivre et en fer-blanc occupent ici un rang moins important que l'horlogerie, quoique cette dernière ne soit pas aussi développée en Bavière qu'à Bade, dont les fabricants avaient réuni un choix exquis lors de l'exposition de Carlsruhe en 1881. Les grosses horloges d'église de M. Mannhault et Neher à Munich, et les chronomètres et les régulateurs astronomiques de M. Schweitzer à Munich prouvent cependant que cette industrie est toujours exploitée avec succès dans la patrie de Pierre Hele, auquel la tradition attribue l'invention de la petite horloge de poche. Le bois nous mène sur un autre terrain fort étendu, car il

comprend les chambres, les meubles et tout ce qui se rattache au confort de la maison et à l'art de donner au foyer domestique le plus grand charme possible. Il offre un si grand choix d'objets intéressants qu'on ne saurait passer sous silence que l'abondance des matières nous oblige d'y revenir dans un second article. Moins élégamment arrangée que l'exposition d'industrie et des arts et métiers du Wurtemberg à Stuttgart l'année passée, celle de Nuremberg offre le grand avantage de donner une idée complète de tout ce qui se fabrique en Bavière. Ses industries et leurs produits s'y présentent avec leurs forts et leurs faibles, et le visiteur étranger jouit en plus de l'avantage de tout voir dans son entourage naturel. En se promenant à travers les rues de cette ville unique dans son genre, on se croirait en plein moyen âge : ses maisons, ses toits et ses balcons, ses places et ses églises habilement restaurées engendrent et entretiennent cette idée et une visite au musée germanique la complète par la réunion de tant de souvenirs précieux enlevés à la destruction. Le musée bavarois des arts et métiers de Nuremberg, institution des plus méritoires pour toutes les industries se rattachant aux arts décoratifs, contribue, par les soins de son directeur, M. Stegmann, à ranimer le culte du passé en lui faisant porter fruit pour l'industrie moderne. Nous retrouverons au pavillon des écoles l'exposition remarquable des ateliers du musée bavarois, et c'est encore son directeur, soutenu par des collaborateurs zélés et de bonne volonté, qui s'est chargé de la tâche ingrate de la rédaction du catalogue d'une exposition telle que la présente. On peut lui faire le compliment que ce catalogue est aussi réussi que celui de l'exposition internationale des beaux-arts à Vienne l'est peu.

HERMANN BILLUNG.

(*A suivre.*)

L'EXPOSITION INDUSTRIELLE DE BORDEAUX

Contemporaine et rétrospective, l'exposition ouverte le 20 juin à Bordeaux est assurément intéressante et mérite à divers points de vue d'attirer l'attention des lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs*. Elle a été organisée par la Société philomathique de cette ville qui n'en est pas à son coup d'essai. Fondée en 1808, c'est elle qui a inauguré à Bordeaux les premières expositions de peinture et de sculpture; c'est elle qui a ouvert les premières écoles d'adultes (1839) et constitué cet enseignement professionnel auquel toute la population ouvrière accourt avec un empressement toujours croissant. C'est par des progrès incessants et en adaptant son œuvre aux nécessités de chaque époque que la Société philomathique de Bordeaux, qui compte environ 1,000 membres, en est venue aujourd'hui à consacrer toute son activité à ses deux manifestations les plus importantes : ses classes d'apprentis et d'adultes et ses expositions industrielles.

Les classes d'adultes existent depuis 1839. En 1863 on y a ajouté des cours destinés aux apprentis et en 1867 on a pu couronner cet édifice scolaire par la création de classes de femmes adultes dont le succès a dépassé toutes les espérances. Actuellement, les classes gratuites du soir comprennent l'enseignement primaire, commercial et professionnel; elles comptent trente-trois cours, quarante-huit professeurs et reçoivent plus de quatre mille élèves et plus de quatre cents femmes adultes.

Au point de vue des expositions, l'action de la Société n'a pas été moins considérable. La première date de 1827; elle comprenait cinq départements seulement et réunissait une centaine d'exposants; à côté de cet humble commencement, il faut rappeler la onzième exposition, dernière en date (1865), sous la présidence de M. Émile Fourcand, ancien sénateur inamovible, qui réunit plus de 3,000 exposants et reçut près de 300,000 visiteurs.

L'exposition actuelle dépassera certainement en succès ses devancières. L'industrie des vins, dont nous n'avons pas à nous occuper ici et qui s'y trouve représentée, à ce qu'assurent les hommes compétents, d'une manière absolument complète, semble avoir été l'objet principal des organisateurs. Quant au côté artistique auquel nous devons nous attacher, il existe à la fois dans les galeries de la section rétrospective et dans les diverses salles réservées aux productions de l'industrie contemporaine. Un rapide examen nous suffira pour signaler les quelques œuvres véritablement remarquables.

La partie moderne de l'exposition comprend à peu près toutes les industries imaginables, depuis l'ébénisterie jusqu'à l'arquebuserie, depuis les *articles de nouveautés* jusqu'aux objets de parfumerie. Mais nous n'avons guère à nous arrêter que devant trois ou quatre séries de spécimens dignes de mention, notamment en céramique et en orfèvrerie.

C'est pour ainsi dire la céramique qui souhaite

ORFÈVRERIE (XIXe SIÈCLE)

VASE (FLEURS DE GLYCINE) EN BRONZE POLYCHROME

EXÉCUTÉ PAR MM. CHRISTOFLE

(Exposition de Bordeaux, 1882.)

la bienvenue au visiteur dès ses premiers pas dans la grande nef du palais : sous toutes les formes, porcelaine, faïence, biscuit, émaux, mosaïque, elle occupe un espace considérable du bâtiment central et reparaît encore çà et là dans les bas côtés et dans les annexes. Malgré cette abondance, la qualité, qui toujours est rarement en proportion avec la quantité, se trouve seulement dans quelques maisons en tête desquelles triomphe la fabrique de MM. Vieillard et Cie, une des gloires bordelaises.

Le vestibule du palais est entièrement recouvert de mosaïque et de dallages fournis par divers exposants. Notons la mosaïque française de M. Maisonneuve, avec ses reproductions de personnages et de fleurs d'un dessin naïf; les curieux et beaux carrelages de Maubeuge; ceux de M. Rivière (de Toulouse), de M. Desmoulins (de Bordeaux). En entrant dans la galerie principale, on trouve les représentants habituels de ce grand « art du feu » dont les œuvres ont révélé aux dernières expositions les efforts et les progrès. Voici la maison Vion, de Paris, avec ses statuettes en pâte tendre, genre Sèvres, *le Voyage à Cythère, les Hirondelles, un Seigneur et une Dame Louis XIII*, etc. Voici les vases ornés de fleurs et de feuillages en relief de la maison Sazerat, Blondeau et Cie représentée par M. Coader, et parmi lesquels on remarque surtout ceux qui portent la signature de M. Marquiera. M. Thierry, de Pau, a des vases d'une forme heureuse, sur lesquels jouent des fleurs et des feuillages d'une souplesse et d'une vérité extraordinaires; la maison Fourmentaux-Courqueri, de Desvres (Pas-de-Calais), a ses plats et ses assiettes de faïence, à décors bleus, jaunes ou rouges, qui imitent en perfection les faïences anciennes de Delft et des fabriques flamandes. Puis voici encore l'exposition de M. Boulenger de Choisy-le-Roy, comprenant, avec de bonnes imitations de Bernard de Palissy, deux beaux vases, *Pierrot voulant surprendre Cassandre* et un *Nid de colombes*. Citons également les vases ornés de fleurs de la maison Caffin, ceux de la maison Aubry, de Toul, les grands plats encadrés de M. Gille, de Paris, vrais chefs-d'œuvre d'exécution, les aimables terres cuites et les biscuits de la maison Ardant et Laporte, de Limoges, parmi lesquels se remarquent le buste de Léon XIII, signé Duboy, le buste de Marie-Antoinette et de Louis XVI, pleins de mouvement et de vie, signés Paul Commabra, un délicieux *Incroyable* et quelques reproductions de Carrier-Belleuse, d'une grâce extrême.

Mais la palme, dans la section de céramique, appartient à la maison Vieillard qui a exposé à Bordeaux des pièces tout à fait remarquables et d'une élégante nouveauté. Parmi les six cents objets envoyés par elle et qui témoignent d'une fécondité d'invention vraiment surprenante et d'une activité prodigieuse, il convient de mentionner deux grands tubes, d'un gris violet, sur lesquels se déploient élégamment de longues feuilles lancéolées d'iris et de belles fleurs de pavot; de larges vasques, en forme de coupes, orientales de forme et de décor; plusieurs cache-pots de grandes dimensions, à fond bleu, avec des arabesques serties d'or; deux grands vases d'un mètre et demi de hauteur, de couleur bleue à deux tons, avec feuilles et fleurs de pavot en relief. Le morceau le plus considérable de l'exposition de MM. Vieillard est une fontaine hispano-arabe à vasques et à colonnettes, immense pièce décorative, digne d'un jardin royal, où les bleus, mêlés à quelques tons fauves, jouent harmonieusement avec les verts, et où des pointes de jaune bien placées font des réveils de tons du meilleur effet. Ajoutons à ce morceau capital quatre superbes panneaux peints au grand feu, sur un émail alcalin; deux représentent, sur un fond maïs, des personnages d'après Holbein ou Albert Dürer; les autres, sur un fond éclatant, figurent soit un cacatoès resplendissant, près d'un groupe de plantes exotiques, soit un paon près d'une touffe de roses trémières. Tel est l'ensemble de cette belle exhibition, sans parler de pièces moins importantes et pourtant exquises, comme des cache-pots à têtes d'éléphants, des jardinières d'une ornementation élégante et fine, où des oiseaux et des fleurs décorent un fond treillagé de nuance jaune paille; des lampes, des services japonais, etc.

Il n'y a que peu de chose à dire de la partie de l'exposition réservée aux industries de l'ameublement. Ni l'ébénisterie ni les étoffes n'offrent à Bordeaux des spécimens intéressants. C'est dans une simple chapelle d'une élégante construction, due à M. Victor Lambinet, qu'il est permis de trouver quelques œuvres en bois sculpté, en marbre, en pierre, en vitraux, etc., marquées au coin du bon goût et de la science décorative. Il y a là des éléments bien compris de l'ameublement religieux.

Pour l'orfèvrerie, l'exposition de Bordeaux a

eu une vraie chance, on peut le reconnaître, puisque la maison Christofle, de Paris, a envoyé tout un magasin de choses ravissantes, d'une création étourdissante de fantaisie, d'habileté, de grâce ingénieuse, imprévue et légère. Constamment en progrès, ne croyant jamais avoir assez fait

Service à café (style Louis XVI) modèle de M. Carrier-Belleuse, exécution de MM. Christofle.

(*Exposition de Bordeaux, 1882.*)

s'il leur reste quelque invention à réaliser, les directeurs de cette maison semblent avoir du pur sang parisien dans les veines. Quelle vivacité d'allure, quel libre caprice, quelle infinie variété, quelle inépuisable imagination dans tout ce qui sort de leurs mains! Avec quelle inconcevable habileté ils savent combiner le goût franchement national avec toutes les hardiesses hétéroclites de l'art des deux mondes! Et quelle science pour s'approprier en un clin d'œil les procédés galvanoplastiques qu'amènent les découvertes de la chimie! A la Chine, au Japon, ils empruntent

l'exemple des alliages audacieux et composent avec les métaux la plus surprenante comme la plus somptueuse des palettes. La Russie, l'Inde, l'Espagne, tout ce qui a une originalité certaine, tout ce qui porte en soi le sceau du talent, le présent ou le passé, le grave ou le léger, ce qui est coquet comme ce qui est solennel, en un mot tout ce qui peut servir à la création des formes est mis à profit par les directeurs de cette maison.

MM. Christofle ont envoyé à l'exposition bordelaise une nombreuse collection d'œuvres nouvelles qui mériteraient d'être minutieusement décrites. Nous reproduisons ici quelques-

Verre d'eau émaillé avec monture en argent repoussé (style Renaissance), par MM. Christofle.

(*Exposition industrielle de Bordeaux.*)

unes des principales pièces. Il faut ranger à part un magnifique vase, genre japonais, de 1 mètre de hauteur, en bronze argenté et doré : l'orifice du vase est finement dentelé ; les anses sont formées par une branche de feuillage et de fruits japonais ; les pieds ont même garniture ; le panneau, d'une hauteur de $0^{m},53$, représente une femme japonaise avec un lévrier, abritée sous un berceau de branches et fleurs de bambou avec insectes voltigeant sur le fond. La figure de la femme est en or ; sa robe, d'un fini parfait, est également en or de diverses couleurs ; le lévrier est en argent. Le tout ressort sur un fond rouge du plus bel effet, obtenu par des procédés chimiques que possède seule la maison. C'est une œuvre d'une exécution remarquable et d'une grande richesse artistique.

On ne saurait trop admirer une riche collection de surtouts de tables, de divers styles et diverses fabrications : un premier argenté, patiné

or, sujet ronde d'enfants, d'une conception nette et élégante ; un second, style Louis XIV, d'une admirable exécution, de dimension suffisante pour orner une table de quarante à cinquante personnes. Un autre surtout Louis XV, forme haute, groupe d'enfants, œuvre digne de la plus grande attention et qui mérite d'être examiné dans ses moindres détails. Un quatrième, hommes et enfants, de Carrier-Belleuse, style Louis XVI, argenté, patiné or, fait l'admiration des visiteurs.

Jetons, en passant, un coup d'œil attentif sur ces nouveaux plateaux à liqueurs, qui peuvent servir indistinctement de ramasse-miettes ou de porte-cartes de visite. Ce sont des feuilles nature de nénufar, de platane ou de vigne, bronze argenté, reproduction fidèle de la feuille avec les nervures et ses plus petits défauts ; invention et fabrication spéciale de la maison. Avant longtemps ce charmant petit plateau, qui est d'un prix relativement modeste, eu égard à sa valeur artistique, sera dans tous les ménages qui savent joindre l'utile à l'agréable.

Il est temps de dire un mot de la partie rétrospective de l'exposition. Elle comprend un certain nombre de pièces du plus rare intérêt à travers une foule de morceaux sans choix, ni valeur, ni authenticité, ainsi qu'il arrive si souvent dans ces sortes d'exhibition. Sur les murs du rez-de-chaussée on remarque les tapissseries de la Savonnerie, des dames de Saint-Cyr, les tentures de Flandre, d'Aubusson, de Beauvais; les quatre tableaux des Gobelins appartenant à la Chambre de commerce, représentant la famille royale, le grand Dauphin, Louis XV et sa femme Marie Leczinska : des pendules de toutes les époques ; des armoires, des bahuts, des crédences, des fauteuils, des émaux, des médailles, des écrans, des poteries ; une immense statue d'un dieu indou, le crucifix en ivoire du siècle de Henri II d'une beauté exceptionnelle ; celui qui est la propriété de l'archevêché a également une valeur très grande.

On s'arrête avec respect devant une collection de vieux bijoux, bagues, montres, chaînes, colliers, exposée par M. Servan ; une couronne en vermeil repoussé, ayant dû servir à une madone espagnole dans une cérémonie religieuse ; la chaise à porteurs aux armes du duc de Richelieu, et celle d'une petite dame de l'époque avec glaces de Venise et peintures dans le goût de Boucher et de Vanloo ; des harpes, des clavecins, les curieux bronzes de M. Germain Bapst, etc.

Un des meubles les plus intéressants est une sorte de cabinet italien, portant le numéro d'inscription 1985 (il n'y a malheureusement point de catalogue de la section de l'art ancien), qui se trouve dans la grande salle du premier étage : il est à deux corps, orné de peintures *sur cuivre*, et se trouve remarquablement conservé. Il appartient à M. Adrien Roustaing, maire de Targon (Gironde).

Ce meuble, dont nous donnons plus loin un dessin qui le reproduit fidèlement, repose sur pied et est en bois d'ébène avec incrustations d'écaille et de bois de rose. Il mesure avec le pied $1^{m},65$ de haut sur $0^{m},50$ de large. Il provient de l'abbaye de la Sauve et fut pris, en 1790, par Moltde, propriétaire du château de Curton, décédé sans héritiers. La vente publique de son mobilier fut effectuée après son décès, et le bahut acheté par M. Bernard Demptos, ancien notaire à la Sauve, arrière grand-père de l'exposant. Il est resté dans la famille Demptos-Roustaing de Targon, depuis environ quatre-vingt-onze ans.

La tradition, à l'abbaye, fait remonter ce meuble à un don fait par le roi Louis XIII à l'abbé de la Sauve, qui l'a toujours conservé dans son cabinet de travail jusqu'à la Révolution de 1789.

L'examen attentif des deux peintures principales des portières semble indiquer une origine florentine ; il a été apporté sans doute plus tard à la cour de France et faisait peut-être partie de la dot de Marie de Médicis, qui épousa, en 1601, Henri IV, et lui donna 600,000 écus, un riche trousseau, des diamants, des joyaux et des *meubles*.

Le tabernacle intérieur paraît disposé pour recevoir des joyaux. Le prieur de la Sauve y mettait des *Agnus Dei*, ce qui ne manque pas d'originalité, surtout quand on considère certaines peintures un peu frivoles et légères. Mais l'art avait alors sa place en tous lieux ; surtout chez les bénédictins de la grande Sauve.

En examinant les panneaux empruntés à la mythologie de ce temps, on remarque : *Un sacrifice à Mercure*, peinture sur cuivre du panneau intérieur de la portière de droite ; sur le panneau intérieur de la portière de gauche, *Diane chasseresse* et un *Satyre courtisant une nymphe ; Narcisse se mirant dans les eaux d'une fontaine*, panneau du couvercle. Sur les tiroirs, on voit, en commençant par la droite : *Vénus sortant de l'onde, Orphée et Eurydice, Jupiter sous la forme d'un taureau enlevant Europe, Calisto*

cédant à Jupiter, etc. L'intérieur du portique est garni de glaces réfléchissant soixante-deux fois tout objet placé au milieu de la parqueterie composée d'un damier d'ivoire et d'ébène.

En résumé, ce meuble et ses peintures sont de l'école italienne du commencement de l'époque de la Renaissance ; on doit trouver la signature derrière les plaques de cuivre, mais les déplacer serait s'exposer à dégrader le bahut et commettre un acte de vandalisme. Tel qu'il est, ce meuble est digne d'un musée.

Un autre meuble, également riche et curieux, est celui qui est placé dans un des angles de la galerie, près d'une fenêtre. Il est brodé d'or, d'argent et de soie multicolores, sur satin bleu. La légende manuscrite placée au-dessus indique

Mortier (travail allemand) signé « Ulm » 1595.
Appartient à M. Germain Bapst.
Exposition de Bordeaux (1882).

que ce bahut a dû être donné en cadeau par le roi François Ier à quelque dame de sa cour galante, très probablement la princesse Marguerite.

Il est décoré de devises muettes. Marguerite avait pour devises parlantes : la Gorgone, avec le mot *Prudentia,* et pour devise muette le serpent, emblème de la prudence. Sur l'un des battants de la porte principale, dans un encadrement de fleurs où les pensées occupent la première place, on voit la salamandre et sur l'autre le lion, personnifiant la royauté. Sur la porte centrale le serpent ; sur les tiroirs, des devises rappelant les qualités de cette princesse ; ici, le paon, symbole de la beauté et de la majesté ; là, le cygne, emblème de la grâce ; le cerf et l'écureuil représentant la timidité et la crainte ; le coq, la vigilance, etc. Dans l'intérieur du bahut, une série de petits tiroirs sont ornés de jeunes dauphins : sous le couvercle et de chaque côté du miroir que Marguerite devait consulter souvent, toujours les emblèmes de la prudence. Ce

joli bahut fait partie de la collection de M. E. Fauché, de Bordeaux.

On le voit, l'exposition de Bordeaux mérite de laisser parmi les amateurs un souvenir durable.

Cabinet italien appartenant à M. Roustaing.

Exposition de Bordeaux (1882).

La galerie de l'art ancien a été organisée avec beaucoup d'intelligence par MM. Azam, Souriau, de Briolles, Vallet, de Chasteignier et Marionneau. C'est un nouveau succès pour la Société philomathique dont on ne saurait trop encourager et approuver le zèle en de telles entreprises.

P.

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. QUENTIN.

7e Exposition de L'Union Centrale

Le Papier Peint

Si nous avions l'intention de remonter jusqu'aux origines du papier peint, il nous faudrait sans doute diriger nos investigations vers l'extrême Orient, dans ces pays de la Chine et du Japon qui semblent avoir eu le monopole de toutes les inventions. Le compte rendu que nous nous proposons de faire de l'exposition consa-

Encadrement de page composé et dessiné pour la *Revue des Arts décoratifs* par M. Libonis.

crée par l'*Union centrale* au sujet qui nous intéresse ici ne nous oblige pas heureusement à un aussi long voyage. Cette exposition se borne aux papiers peints français : nous ferons comme elle.

Le papier peint est, chez nous, d'un emploi relativement récent. Certains critiques font remonter cette industrie à Le François qui, entraîné par la vue de spécimens que des missionnaires avaient rapportés, aurait fondé une fabrique à Rouen dès 1610. L'industrie du papier peint était exercée par les imagiers graveurs et les miroitiers enluminiers.

Toutefois, pour rencontrer quelque document un peu précis, nous sommes forcés de ne pas remonter plus haut que la moitié du dernier siècle. Le principe qui préside alors à la fabrication du papier peint paraît être un essai d'imitation, à bon marché, des décorations de l'époque. Deux choses semblent le prouver : d'abord la nature des compositions, qui rappellent toujours au début les dessins sur étoffes ou les peintures murales des appartements du XVIIIe siècle; ensuite, l'apparition en province de cette nouvelle branche de la décoration. Elle s'adresse à des gens qui, ne pouvant pas se procurer le luxe coûteux de la capitale, essayent au moins de s'en donner l'illusion. Nous trouvons des traces de cette industrie à Mâcon, à Lyon, à Rouen, à Orléans, etc.

Nous lisons dans *le Géographe parisien* de 1769 les lignes suivantes : « Le sieur Lancake, Anglais de nation, a obtenu du roi une permission pour établir à Carrière près Paris une manufacture de papiers peints pour meubles, d'imprimer et teindre toutes sortes de toiles. L'entrepôt général est rue Saint-Antoine, vis-à-vis celle Geoffroi-Lasnier; le public trouvera de quoi satisfaire son goût. » Dans cette annonce, le papier peint va de pair avec les étoffes.

Nous trouvons également dans l'*Almanach du voyageur à Paris,* de 1785 : « *Manufacture de papiers peints de toutes espèces,* même dans le beau genre d'arabesques d'Italie, soit en grisailles, soit unis ou rehaussés d'or, tenue par les sieurs Windor père, fils et Cie, rue du Petit-Vaugirard et de Bagneux. Dans leur magasin général, rue du Roule, n° 8, se vendent aussi des dessus de fauteuils, cabriolets, chaises, etc., imitant le point et le velours, fabriqués également dans leur manufacture. » Encore le même mélange de métiers, et le papier peint assimilé aux étoffes de décoration.

Nous le répétons donc, voilà sans doute le point de départ des fabricants de papier peint au XVIIIe siècle. Mais cette industrie ne tarda pas à prendre une toute autre extension, à ne plus servir de pis aller et à se faire une place propre dans le domaine du décor des appartements. Le papier ne chercha plus à donner l'illusion de panneaux ou de tentures d'étoffes; il ne craignit plus de se montrer ce qu'il était : du papier peint.

« Une scène déplorable eut lieu au faubourg Saint-Antoine, dit M. Thiers dans son *Histoire de la Révolution française.* Un fabricant de papiers peints, Réveillon, qui, par son habileté, entretenait de vastes ateliers, perfectionnait notre industrie et fournissait la subsistance à trois cents ouvriers, fut accusé d'avoir voulu réduire les salaires à moitié prix. La populace menaça de brûler sa maison. On parvint à la disperser, mais elle y retourna le lendemain; la maison fut envahie, incendiée, détruite (27 avril 1789). » Réveillon, que la scène déplorable à laquelle l'historien fait allusion a rendu à jamais célèbre, s'il n'est pas le plus ancien de nos fabricants de papier peint, donna du moins à cette industrie une telle impulsion, lui fit prendre un tel développement que son nom a tous

les droits à figurer en tête de cette étude. Les fabricants actuels peuvent, en somme, le considérer comme leur véritable ancêtre.

Les papiers de Réveillon, d'une extrême élégance et d'un goût charmant, œuvres d'une

Papier peint : Tenture de fleurs, imprimée à Rouen d'après une étoffe du temps (année 1730).

imagination facile, empreints d'une gaieté spirituelle qui est le cachet du temps, rappellent souvent, dans leurs motifs, les étoffes à la Pompadour et en sont même quelquefois la copie exacte. Comme ce fabricant désirait remplacer par ses papiers les panneaux des décorateurs en vogue : les Desrais, les Prieur, les Jean-Baptiste Fay, les Huet, etc., il commanda la plupart de ses dessins à ces artistes. C'était une condition certaine de succès, car

c'était emprunter ses propres armes à l'adversaire possible. On peut se rendre compte de la collaboration active des dessinateurs que nous venons de nommer en rapprochant leurs œuvres gravées des papiers du grand industriel du faubourg Saint-Antoine. Il est à supposer que c'est aussi Réveillon qui, avec Arthur et Grenard, rue Louis-le-Grand, le premier fit usage de la tontisse de laine, ce que l'on a appelé depuis le velouté, système de fabrication qui consiste à répandre de la laine, réduite en une sorte de poussier, sur un papier enduit d'une préparation collante suivant les contours d'un dessin donné qu'il s'agit de colorer de diverses teintes. Parmi les dessinateurs qui travaillèrent pour la maison Réveillon nous devons citer encore un Italien du nom de Sieti dont plusieurs dessins se trouvent à l'*Union centrale*.

Papier peint, imprimé par Réveillon d'après les dessins de Prieur (année 1788).

Un contemporain de Réveillon, Zuber, qui vécut à Mulhouse, où il succéda à un nommé Dolfus, recueillit pendant la Terreur un dessinateur de fleurs de la manufacture royale des Gobelins, du nom de Malaine. Un grand nombre de compositions sont dues à cet artiste. La maison Zuber suivit les mêmes voies que les Réveillon, les Jacquemart, les Dufour, etc. L'Exposition des arts décoratifs nous montre un paysage suisse peint par Mongin et fabriqué par les Zuber; des paysages du Brésil peints par Rugendas (datant de 1830); des courses, en France et en Italie, grisailles d'après Carle Vernet (aussi de 1830); tous ces papiers sortent de la même maison. La Vigie de Koat-Ven, que nous reproduisons, a été fabriquée dans les ateliers des petits-fils du même Zuber.

A Réveillon succède immédiatement Jacquemart, ce qui semblerait impliquer que la maison de ce dernier ne fut pas brûlée et détruite, comme le dit l'historien, mais simplement dévalisée. Jacquemart continua d'abord le genre de fabrication de son prédécesseur; mais il dut bientôt se conformer au goût plus abstrait et à la fois plus pompeux de l'époque où il vivait. Son art se ressentit, comme tous les arts, de l'influence de David. Ainsi que tout le monde, il sacrifia aux Grecs et aux Romains. Parmi les artistes qui travaillèrent pour Jacquemart, nous voyons un nommé Guérin, un Costain, peintre de fleurs, et un Brocq, élève de ces deux artistes.

Un contemporain de Jacquemart, Dufour, qui vint de Mâcon à Paris pour s'installer

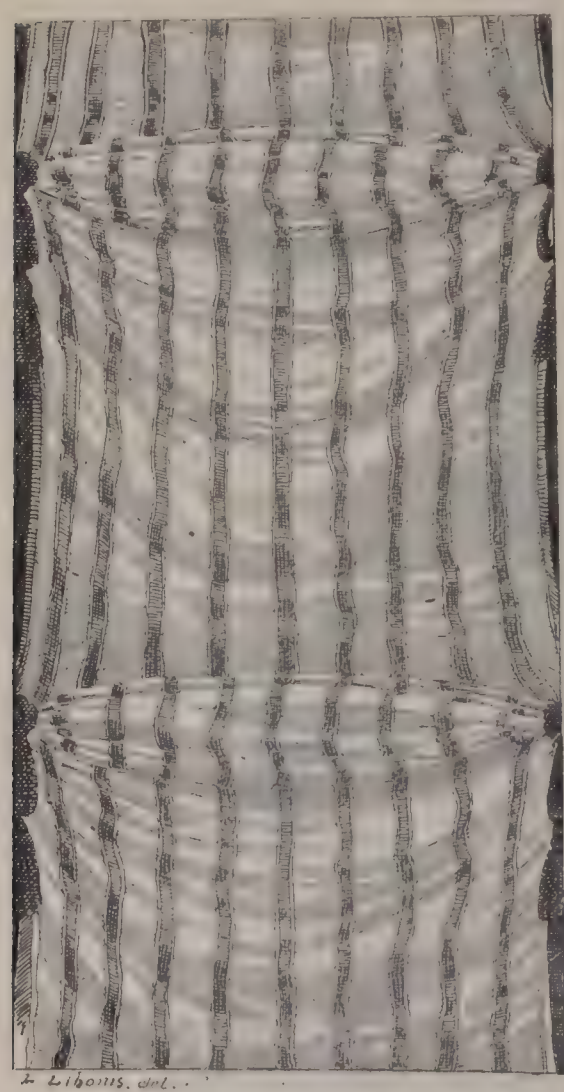
avec tout son personnel, fonda en 1807 une maison qui ne tarda pas à prendre une grande importance. Le mauvais goût de l'époque impériale se retrouve dans tout son lustre au sein des compositions froidement prétentieuses et plus lourdes qu'imposantes qui décorent les papiers peints, simulant des draperies, fabriqués par cette maison. On en peut

Vigie de Koat-Ven, imprimée par Jean Zuber, d'après une peinture d'Hermann (année 1862)

voir de curieux spécimens à l'exposition. Les draperies alternent avec des faisceaux d'armes, des casques d'une silhouette déplorable, des attributs civils et guerriers. Tout cela est d'une sécheresse, d'une raideur, disons-le même, d'un grotesque qui pourraient faire croire à une tentative de mystification si le mobilier de cette période antiartistique n'entrait pas complètement dans les mêmes données. Quand on se trompe dans le domaine de l'art, on ne se trompe pas à demi. On frémit lorsque l'on pense que de telles productions ont peut-être fait les délices de toute une génération et qu'il se trouvera peut-être de nouvelles générations pour en admirer d'analogues; car enfin, ces énormités ont pu appa-

raître quelques années seulement après la délicate et spirituelle éclosion artistique de notre XVIIIe siècle si musqué, si petit-maître et si léger dans ses goûts.

Ce fut aussi la maison Dufour qui livra au commerce ces grands panneaux d'une couleur un peu criarde, d'une composition un peu trop volontairement naïve, où diverses scènes de la vie des Incas s'alignent dans des paysages d'une fantaisie que peut seule faire excuser la littérature qui les a inspirées. Ajoutons que les scènes, d'un dramatique légèrement théâtral, les personnages qui y prennent part, dans des poses qui sentent plus l'apprêt, la recherche d'une attitude que la sincérité, sont à la hauteur desdits paysages. Cependant il est impossible de ne pas reconnaître une certaine dépense de talent, un talent de facture, dans ces compositions, dont le plus grand défaut, au point de vue de l'art, est de trop porter le cachet d'un temps qui n'échappa au pompeux que pour tomber dans l'exagération sentimentale. Ces papiers étaient bien faits pour inspirer les chanteurs de romances et méritaient d'illustrer la première page de celles-ci. De semblables défauts perdent de leur importance aux yeux du critique qui prétend faire œuvre d'historien. Dans ces productions médiocres il ne voit plus que des pièces ayant une valeur documentaire indéniable. C'est pour cela que nous devons remercier les organisateurs de l'*Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs* de nous les avoir fait passer sous les yeux, à leur place historique, sur les murs de la galerie où se développe en quelque sorte la monographie du papier peint. Nous ne dirons pas autre chose des scènes tirées du Tasse et des *Aventures de Télémaque*. Le même esprit et aussi la même imagination les ont inspirées.



Tenture, imitation d'étoffe, imprimée par Joseph Dufour, d'après une étoffe du temps (année 1808).

Les panneaux consacrés à différentes scènes de l'*Histoire de Psyché* sont d'un goût tout différent et d'un sentiment autrement relevé. Ces papiers peints, qui forment une série de grisailles éminemment décoratives, ont été exécutés en 1814 par la maison Dufour, d'après des dessins au trait de Laffitte, peints par Madère père pour la fabrication. Nous appelons surtout l'attention sur les deux principaux motifs de cette suite de compositions. L'un nous montre Psyché faisant une offrande à Vénus, le second une scène de bain. On peut juger par ces spécimens de la grâce et de l'élégance des panneaux de ce genre. Tout le charme de la fraîche légende rapportée par Lucien et Apulée se retrouve ici. Nous voyons que la maison Dufour pouvait faire bien quand elle voulait, et nous aimons à la croire victime du mauvais goût de son temps lorsqu'elle s'égara dans des productions d'un genre si inférieur

à celui-ci. En définitive, les artistes subissent toujours forcément la manière de voir et de

Mois d'octobre, papier peint imprimé par Dufour, d'après un dessin attribué à Fragonard fils

sentir du public et sont obligés de se conformer à ses exigences. Combien cette domination devra-t-elle être plus tyrannique lorsque l'artiste est, comme ici, doublé d'un industriel!

A l'époque de Dufour, Dauptain fabriqua des papiers peints d'un genre analogue. Nous voyons ce chef de maison disparaître en 1811. Sa veuve lui succède et s'associe leur fils, lequel devint le fameux Dauptain de 1830 qui, servi par une solide éducation et de fortes études de chimiste, put faire faire d'immenses progrès à l'industrie qu'il illustra. Il fit de grandes découvertes qui l'aidèrent pour la préparation des matières premières.

Panneau grec, imprimé par Dauptain, d'après les dessins de V. Poterlet (année 1832).

Vers 1809 ou 1810 apparaît la maison Simon, à l'actif de laquelle nous n'avons à mettre aucune innovation. Elle se contenta de suivre la route tracée par ses prédécesseurs, parallèlement à ses concurrents, les Jacquemart, les Dufour. L'Exposition des arts décoratifs nous offre de cette maison des compositions dans le genre davidien, entre autres, un Virgile et un Homère tant soit peu poncifs, avec le coup de vent traditionnel dans les plis des draperies et l'air méditatif de circonstance. Elle nous montre aussi une assez jolie frise en grisaille attribuée à Fragonard fils. Simon quitta les affaires vers 1820 ou 1821. Il céda son établissement à son fils qui, ne faisant pas de très bonnes affaires, céda à son tour la maison à son beau-frère Cartulat, ce qui donna la raison sociale bien connue : Cartulat-Simon. Cette fabrique a duré jusqu'en 1835 environ. A cette époque, ses affaires furent liquidées.

Madère, que nous avons vu dessinateur chez Dufour, s'établit en 1821. Il porta dans son établissement les brillantes qualités qui lui avaient valu si longtemps une réputation d'excellent dessinateur. Un commis de Dufour, Délicourt, avait suivi la fortune de Madère. Ce fut lui qui géra la maison à sa mort avec la veuve de ce dernier.

Nous devons à Délicourt la reproduction en papier peint d'une gracieuse composition de Muller représentant des femmes dansant et intitulée *la Jeunesse*. Ce panneau fait partie

de l'Exposition de l'*Union centrale;* il est de 1855. Quand Délicourt se retira de la maison Madère, en 1834, la veuve, avec laquelle il l'avait reprise, la laissa à ses deux fils qui se contentèrent de suivre le chemin tracé par leurs père et mère et n'exercèrent pas une bien grande influence sur leur industrie. La fabrique passa, en 1849, des Madère à Défossé, qui nous conduit jusqu'à nos jours.

Un contemporain des Madère fils, Dumas, fabriqua d'intéressantes imitations d'étoffes damassées décorées de toutes sortes de dessins. Il y eut encore à cette époque d'autres hommes qui firent prospérer cette industrie, tels que Sevestre, Claire et Margeridon, Genoux, Gillon, Stanislas Lapeyre, etc.

En 1830, le papier peint eut aussi sa révolution. Dauptain fils, dont nous avons déjà eu occasion de parler, abandonna le style désagréable de l'Empire et de la Restauration et introduisit dans sa fabrication, singulièrement élargie, les genres les plus divers. Martin lui fournit ses motifs arabes et ses amusantes compositions inspirées d'Aimé Chenavard. Poterlet fut aussi un des principaux dessinateurs de cette maison, qui jeta un si vif éclat à une heure donnée. Suivant le mouvement qui emportait les esprits, Dauptain fils fabriqua successivement des papiers d'après des étoffes et des documents du moyen âge, de la Renaissance, des XVIIe et XVIIIe siècles. Le décor pompéien que nous avons fait reproduire, et qui est d'un aspect si joli, sort de la maison Dauptain. Les tentures de Dauptain eurent une immense réputation et ses confrères cherchèrent souvent à les imiter. On peut dire qu'il fit école.

Tenture, fleurs, imprimée chez Desfossé, d'après le dessin et la peinture de Muller (année 1860).

Après Dauptain commencent les grandes luttes artistiques de Délicourt et de Défossé, luttes auxquelles l'industrie du papier peint doit d'avoir fait de rapides progrès de 1850 à 1860. Les Genoux, les Bezault, les Riottot, etc., se distinguèrent à la suite de ces deux vaillants champions.

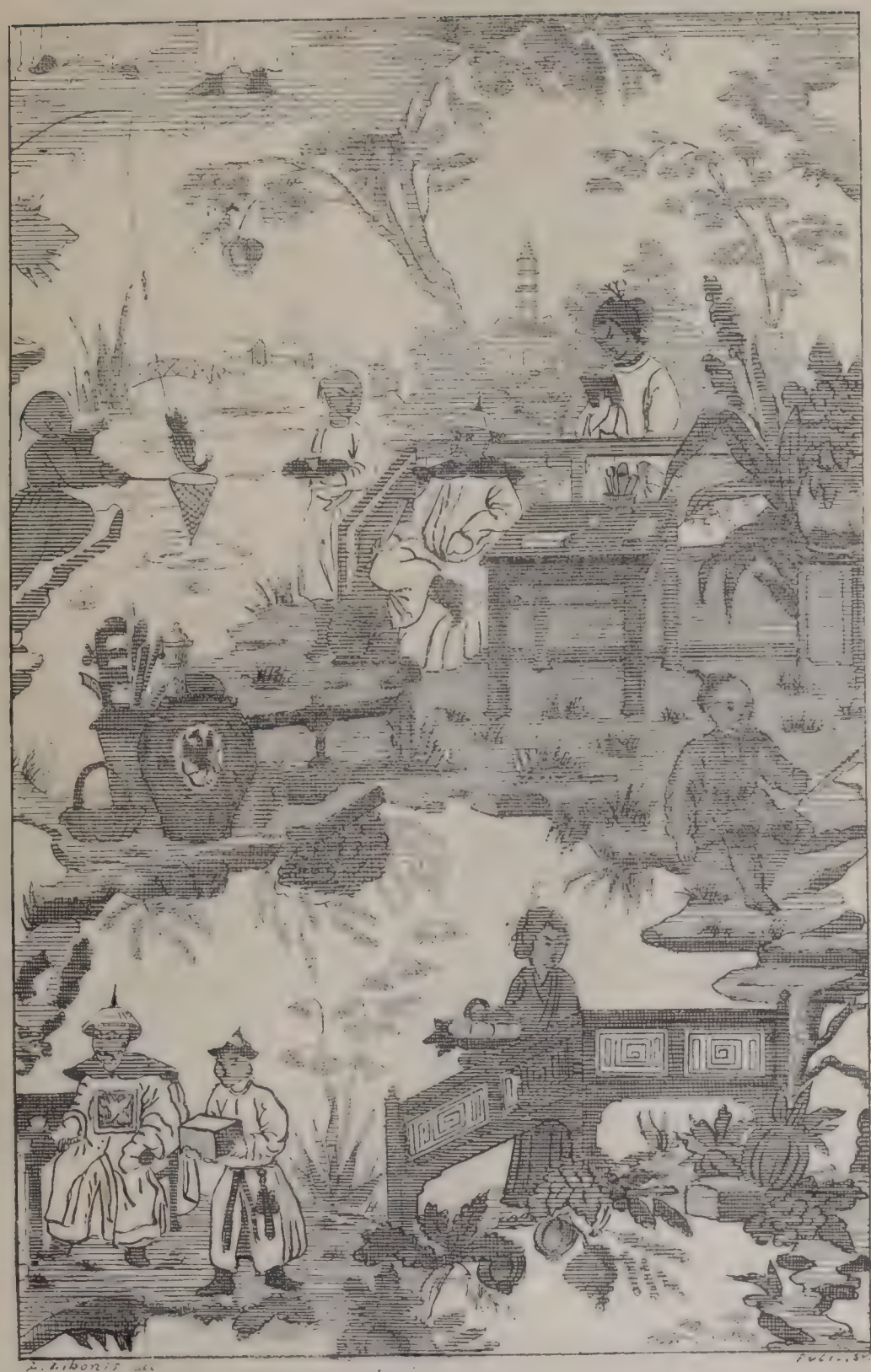
Au point de vue de la technique de la fabrication, le papier peint nous présente deux dates de l'histoire de son développement que nous devons signaler. Vers 1835 apparaît l'invention du papier sans fin. Vers 1852 nous rencontrons l'invention de la machine. Ces deux découvertes, qui ont exercé une énorme influence sur la diminution du prix de

revient, en ont eu, par conséquent, une non moins grande sur l'augmentation de la vente. La production à bon marché est une condition première de succès dans un milieu industriel et démocratique comme le nôtre. Ce qui a été si justement constaté par M. de Tocqueville pour la société des États-Unis n'est pas moins vrai chez nous à l'heure qu'il est. Nous devons donc tenir compte de ces améliorations dans la fabrication, quoique leur action puisse paraître, jusqu'à un certain point, nuisible à l'art, l'art étant assez indépendant par nature et n'aimant guère à être opprimé par la science mécanique.

Le terrain sur lequel nous allons nous aventurer est brûlant. Nous allons voir d'un

Lambris imprimé par Dauptain, d'après la peinture de Polich, imitation le Huet (année 1857).

côté les artistes pestant unanimement contre l'influence néfaste des machines, et, de l'autre côté, la masse du public s'obstinant à préférer leurs produits, entraînée par les conditions de bon marché qui en sont la conséquence naturelle. « Vous tuez l'industrie du papier peint par le mauvais goût que vous y avez introduit à l'aide de vos procédés mécaniques », disent les uns. — « Vous éloignerez de vous les acheteurs si vous ne savez pas profiter des découvertes de la science moderne et vous mettre à même de répondre à des besoins nouveaux, grâce à ces découvertes; il faut être de son temps et notre siècle est le siècle des machines, répondent les autres. — La difficulté, c'est que les deux thèses sont également vraies. Est-ce à dire que l'art de la décoration par le papier peint doive périr dans la lutte? Nous ne le pensons pas. Mais nous croyons que cette situation crée de grands devoirs aux fabricants. Il faut qu'ils maintiennent les traditions de goût qui sont la gloire de l'indus-

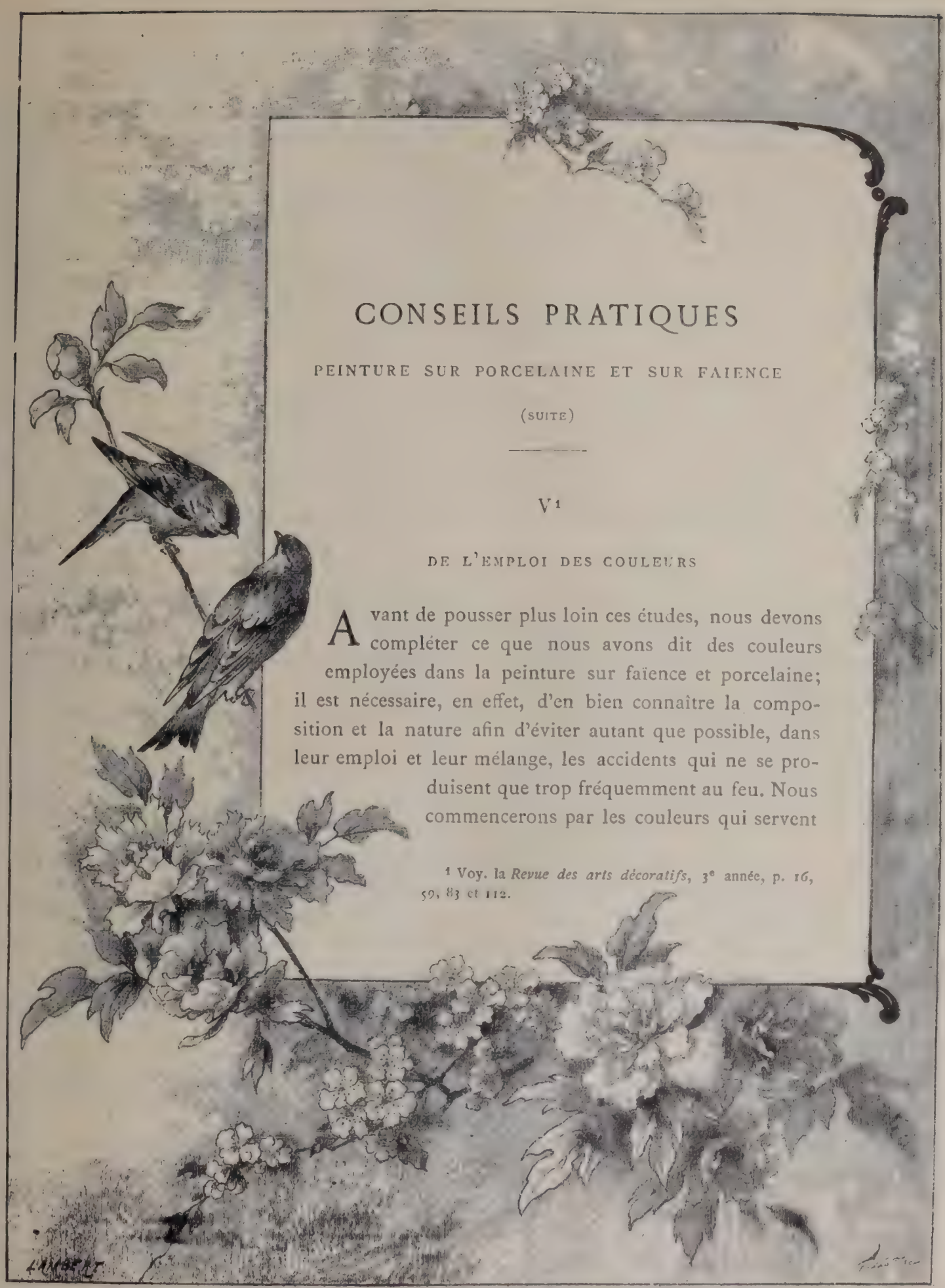


Papier peint, imitation chinoise.

trie française et son plus sûr garant de succès. Ce n'est que par le goût que nous pouvons nous imposer aux étrangers. Il y a donc là une condition vitale. Mais aussi, il faut que les artistes apprennent à se conformer aux nécessités de leur époque, et, à force d'ingéniosité (l'ingéniosité n'est pas une des moindres qualités de l'artiste), parviennent à faire contenir autant de goût qu'elles en peuvent supporter dans les productions mécaniques. Au lieu de s'en prendre aux machines, que l'on ne parviendra pas à évincer, il faudrait peut-être mieux tâcher de les perfectionner, de les rendre plus souples, plus capables de répondre aux besoins de l'esthétique. Les théories de l'art pour l'art sont creuses, surtout lorsqu'il s'agit d'art décoratif, c'est-à-dire d'un art n'ayant de raison d'être que par son application aux choses de la vie. En somme, il faut arriver à la conciliation de la question artistique et de la question économique, ces deux questions se commandant l'une l'autre. Le moyen regarde les industriels, doublés de dessinateurs de tant de goût, qui ont su faire du papier peint ce qu'il est encore, en dépit d'essais de productions hybrides, telles que les imitations de tapis orientaux, imitations exactes d'étoffes unies, avec leur grain, l'épaisseur des velours, etc. Ces productions peuvent être extrêmement intéressantes en elles-mêmes, révéler de prodigieux efforts industriels; mais elles portent à faux. Elles peuvent jouer un rôle considérable dans le décor des appartements; elles peuvent y être à leur place, étant donné l'envahissement chaque jour croissant du mobilier et du bibelot; elles peuvent avoir toutes les qualités imaginables; mais elles ont à nos yeux un défaut irrémédiable : elles ne sont pas du papier peint, et le trompe-l'œil n'a rien à voir avec l'art.

Tenture style Louis XIII, papier peint imprimé par Lecerf, d'après un dessin de M. Poterlet (année 1864).

V. Poterlet et P. Rioux de Maillou.



CONSEILS PRATIQUES

PEINTURE SUR PORCELAINE ET SUR FAIENCE

(SUITE)

V[1]

DE L'EMPLOI DES COULEURS

Avant de pousser plus loin ces études, nous devons compléter ce que nous avons dit des couleurs employées dans la peinture sur faïence et porcelaine; il est nécessaire, en effet, d'en bien connaître la composition et la nature afin d'éviter autant que possible, dans leur emploi et leur mélange, les accidents qui ne se produisent que trop fréquemment au feu. Nous commencerons par les couleurs qui servent

[1] Voy. la *Revue des arts décoratifs*, 3e année, p. 16, 59, 83 et 112.

Composition et dessin de M. H. Lambert, peintre de la manufacture de Sèvres.

à décorer la porcelaine dure; du reste, à part quelques exceptions que nous signalerons à leur place, ce sont celles qui sont également usitées dans la peinture sur faïence à émail cuit.

Les couleurs *vitrifiables,* c'est-à-dire celles qui se fixent sans se détruire sur les poteries, quelles qu'elles soient, par l'action du feu, au moyen d'une température convenable et déterminée, sont composées d'oxydes métalliques additionnés, en proportions variables, de *fondants,* ou matières vitreuses incolores, plus ou moins fusibles, qui les font adhérer fortement aux excipients sur lesquels on les applique; elles doivent conserver après la cuisson leur aspect vitreux et être surtout inaltérables. Dans la peinture sur porcelaine dure et sur faïence à émail cuit, leur fusibilité est beaucoup plus grande que celle de la glaçure des pièces qu'elles servent à décorer; dans la porcelaine tendre et dans la faïence peinte au grand feu ou sur émail cru, la différence est presque nulle; dans ce cas, la couleur pénètre l'excipient et fait corps avec lui.

Néanmoins, les couleurs vitrifiables employées pour la porcelaine dure se divisent elles-mêmes en deux classes : les couleurs dures, c'est-à-dire celles qui ne contiennent pas une grande quantité de fondant et qui, par conséquent, étant plus pures et pour ainsi dire moins délayées, sont généralement d'un ton assez vigoureux, et les couleurs tendres, plus chargées de fondant, plus claires, plus fusibles et, par suite, glaçant davantage.

Parmi ces couleurs, il en est quelques-unes qui offrent, dans leur emploi, certaines particularités qu'il est utile de connaître; nous mentionnerons surtout :

Le *jaune foncé,* couleur excellente, bien que supportant difficilement les mélanges; on doit, autant que possible, l'employer seule en teintes plates; dans les parties d'ombre, on la glace avec des superpositions de gris ou de brun.

Le *brun foncé* qui s'obtient surtout avec l'oxyde de fer; c'est une couleur solide qui peut se mélanger avec toutes les autres.

Les *rouges* et surtout le *rouge orangé* sont également obtenus par le fer; il faut apporter la plus grande attention dans le mélange des rouges avec les autres couleurs : ainsi, quand on les glace avec du jaune, ils disparaissent presque entièrement, tandis qu'au contraire ils produisent un excellent effet s'ils sont posés par-dessus; ils se mêlent très difficilement aux noirs, aux gris et aux bleus.

Le *pourpre* et le *violet d'or,* tous les deux tirés de l'or ainsi que les carmins, sont extrêmement solides et peuvent même, sans s'altérer, supporter une température beaucoup plus élevée que celle qui est nécessaire pour les faire glacer; quand on les emploie pour décorer la porcelaine tendre, la faïence fine ou toute autre poterie dont la couverte contient du plomb, ils tournent au violet ou prennent un ton de lie de vin. — Parmi les *carmins*, nous conseillerons l'usage de celui qui est vendu dans le commerce sous le nom de *carmin Grégoire;* il est d'un ton splendide et offre surtout l'avantage inappréciable de pouvoir être employé en épaisseur sans écailler.

Les *noirs* sont composés généralement d'oxydes de fer, de manganèse et de cobalt; bien qu'ils se mêlent assez facilement avec les autres couleurs, ils ont une tendance à toujours dominer et doivent, par conséquent, être employés avec une très grande prudence.

Le *gris de platine,* dont l'usage est relativement récent, est une excellente couleur; on l'emploie avec avantage pour rompre les rouges, les ocres et les bleus sans les faire noircir,

ainsi que cela arrive avec les autres gris contenant des oxydes de fer ou de cobalt qui ont toujours une tendance à pousser au noir lorsqu'ils se trouvent en contact.

Le *bleu foncé*, tiré du cobalt, ainsi que tous les bleus, à l'exception toutefois du *bleu turquoise* qui est à base de cuivre, se mêle difficilement aux carmins, mais donne de très bons résultats avec les violets et les pourpres; par contre, il est complètement altéré par les rouges; aussi est-il nécessaire, si on veut obtenir un ton qui participe de ces deux couleurs, de l'employer par superposition, en mettant le rouge sur le bleu sans les mélanger ensemble; quand il est rompu avec du gris de platine, il donne un ton très fin.

Les couleurs tendres dont on se sert le plus particulièrement sont :

Le *jaune clair*, d'un très bon emploi; il se mélange facilement avec toutes les autres couleurs, principalement avec les bruns et les verts; il glace bien sans être trop fusible.

Le *vert jaune* et le *vert pré*; comme tous les verts employés aujourd'hui, ils sont fournis par l'oxyde de chrome; ce sont des couleurs d'un emploi facile et nous n'en parlerions pas si elles n'offraient une particularité assez intéressante et peu connue; en effet, le chrome, qui n'a été découvert que dans les dernières années du siècle dernier, ne fut employé à Sèvres, et pour la première fois, qu'en 1802; jusqu'alors on ne s'était servi exclusivement et depuis la plus haute antiquité que des verts de cuivre. Or, quand on compare avec attention les verts tirés du cuivre et ceux qui sont dus à l'oxyde de chrome, on remarque une différence assez sensible dans les colorations obtenues, quelles que soient les modifications qu'ils subissent à la préparation; le dernier est toujours plus jaune, plus *chaud* de ton. C'est cette différence qui, dans beaucoup de cas, sert à reconnaître les contrefaçons ou imitations qui ont été faites des anciennes porcelaines tendres de Sèvres; le vert de chrome étant, en effet, d'une préparation et d'un emploi beaucoup plus faciles que le vert de cuivre, remplaça tout à fait et très rapidement ce dernier. Les peintres qui, surtout à l'époque de la Restauration, décoraient les porcelaines tendres de Sèvres vendues en blanc, à diverses reprises, comme porcelaines de rebut, se servirent des verts de chrome, les seuls qu'ils eussent à leur disposition, sans se douter qu'ils fournissaient ainsi une preuve indéniable de leur supercherie. Nous engagerons donc ceux de nos lecteurs qui auraient à copier d'anciennes porcelaines ou de vieilles faïences, soit comme étude, soit comme rassortiment, — nous ne leur ferons certes pas l'injure de croire qu'ils aient l'intention de les copier dans un autre but, — à modifier leurs verts, soit avec du bleu, soit avec du gris, afin d'arriver au ton à peu près exact du modèle. Nous disons à peu près exact, car les verts de cuivre, surtout quand ils étaient employés un peu en épaisseur et bien franchement, conservent toujours une certaine irisation d'apparence métallique qu'il est impossible d'imiter.

Le *rouge de chair;* couleur très tendre qui demande à n'être employée qu'en très petite

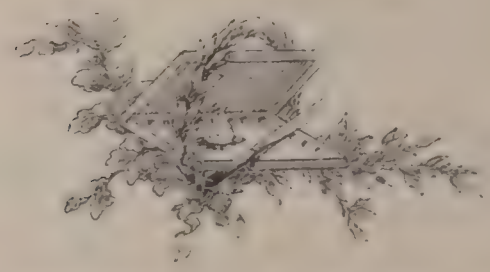
épaisseur, comme toutes les couleurs tendres, du reste; il est évident, en effet, que ces couleurs très chargées de fondants doivent s'altérer au feu et que les oxydes colorants tendent à disparaître quand elles sont trop épaisses; quand elles sont minces, au contraire, elles conservent parfaitement leur couleur et glacent toujours très bien, puisqu'elles sont très fusibles.

Nous indiquerons enfin le *blanc fixe* ou *blanc chinois* qui sert à éclairer les parties lumineuses qui n'ont pas été réservées à l'ébauche, ainsi qu'à mettre des rehauts sur les pétales des fleurs blanches, des draperies, etc.; ce blanc est généralement très beau et se détache d'une façon éclatante, par son opacité même, sur la couverte toujours un peu transparente de la porcelaine; quand il est bien préparé, on peut le mélanger avec les autres couleurs et l'employer en assez grande épaisseur.

Les indications qui précèdent ne doivent pas empêcher de faire avec soin, ainsi que nous l'avons dit dans un précédent article, de nombreux échantillons, surtout avant d'entreprendre un travail un peu important; dans ce cas, en effet, il est indispensable de se rendre un compte exact de la composition des principaux tons dont on aura à se servir; il sera donc excellent de faire ces échantillons avec tous les mélanges désirables en, notant la manière dont ils auront été préparés au moyen de lettres initiales ou de signes qui serviront de points de repère.

ÉDOUARD GARNIER.

(*A suivre.*)



A Quantin Imp Edit

MOBILIER

BUFFET FLAMAND A DEUX CORPS EN PALISSANDRE SCULPTE AVEC PERSONNAGES REPRESENTANT LE 'JUGEMENT DE PARIS' (XVIIe SIECLE)

LETTRES D'ALLEMAGNE

L'EXPOSITION BAVAROISE D'INDUSTRIE ET DES ARTS ET MÉTIERS A NUREMBERG [1]

II

Le groupe des sculptures sur bois, comprenant un choix varié d'objets de tout genre, depuis les plus grossiers jusqu'aux véritables œuvres d'art, précède celui des chambres complètes. La Souabe et le Palatinat fournissent des ustensiles de cuisine et des sabots, la Franconie produit surtout les gros tonneaux et, en plus, une foule de ces petits objets, dits *galanteries*, qui représentent une valeur annuelle d'environ 1,200,000 marcs. A Nuremberg fleurit l'industrie des jouets en bois, mais la sculpture en bois artistique a surtout son siège dans l'ancienne principauté de Berchtesgaden. Les chroniqueurs mentionnent cette industrie déjà au XIIe siècle et en 1577 les marchandises de Berchtesgaden étaient fort connues et se vendaient dans des dépôts particuliers à Nuremberg, à Venise, à Gênes, à Cadix et

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, t. III, page 115.

à Anvers. A Reichenhall et à Oberammergan, lieu célèbre par ses jeux « de passion », la sculpture en bois remonte également au XVIe siècle. L'exposition collective des sculpteurs en bois de Berchtesgaden occupe ici le premier rang ; elle est bien disposée à tous les points de vue, et l'on s'y arrête avec plaisir pour contempler ces ouvrages charmants, dus à de pauvres artisans devenus artistes par la persévérance et l'assiduité. Une statuette du prince Luitpold de Bavière, exécutée en bois de poirier, par M. Zechmeister, à Berchtesgaden, d'après un modèle de M. Miller, sculpteur à Munich, est un ouvrage exquis de distinction. Un groupe de six chiens attaquant un cerf, sculpté dans une seule pièce de bois de noyer, un cerf et un chamois en bois de tilleul et plusieurs meubles charmants très ornementés et de fort bon goût complètent la série. L'école de sculpture à Berchtesgaden a de grands mérites pour le développement de cette industrie et son heureuse influence se fait partout sentir. M. Hafner, un de ses professeurs, expose une très belle armoire, style renaissance, et M. Kohen, une autre du même style ornée de marqueterie en bois. Un groupe en tilleul représentant un combat de cerfs et servant comme encrier, par M. Grassh, mérite d'être remarqué ; les meubles en bois mat et poli par M. Wenig et M. Kafner gagneraient énormément si l'on pouvait voir leur effet dans un appartement. Deux grandes chapelles renferment tout ce qui se rapporte au culte et à l'ornementation des églises, des autels sculptés et peints, des statues, des crucifix ; mais, en général, le goût des ancêtres ne s'y révèle plus.

La fabrication des meubles proprement dits et des parquets occupait, en 1875, 23,911 personnes réparties en 12,223 établissements. Il y en a qui ne s'occupent que de la fabrication de meubles sculptés et dorés d'une ornementation variée et riche ; le roi Louis II les préfère à tous les autres, ce qui les a mis à la mode en Bavière. Un charmant bureau où le bleu du velours se marie aux tons mats de la dorure, exposé par M. Vütterich, à Munich, est le plus beau spécimen de ce genre ; une chaise, deux flambeaux et deux cadres, très ornementés, complètent ce groupe gracieux, qui forme un des points de mire de la galerie réservée aux fabricants de Munich. Cet établissement a un produit annuel de 150,000 marcs et possède des médailles de toutes les expositions de ces dix dernières années. Non loin de là est M. Radspieler, fournisseur de la cour comme M. Vütterich, qui nous étonne par les prix modérés de ses cadres pour miroirs et tableaux ; les cadres de Florence sont moins beaux et beaucoup plus chers. L'orfèvrerie l'emporte également dans cette galerie sur toutes les autres ; M. Ed. Wollenweber, fournisseur de la cour, y a réuni dans une vitrine du milieu un choix de ses œuvres remarquables par lesquelles sa maison a gagné une réputation européenne. Un service à thé, style renaissance, en argent repoussé et doré, en forme le centre et plusieurs coupes et gobelets en argent doré seraient dignes de figurer sur un buffet princier. Nous donnons ici quelques spécimens de ces derniers objets.

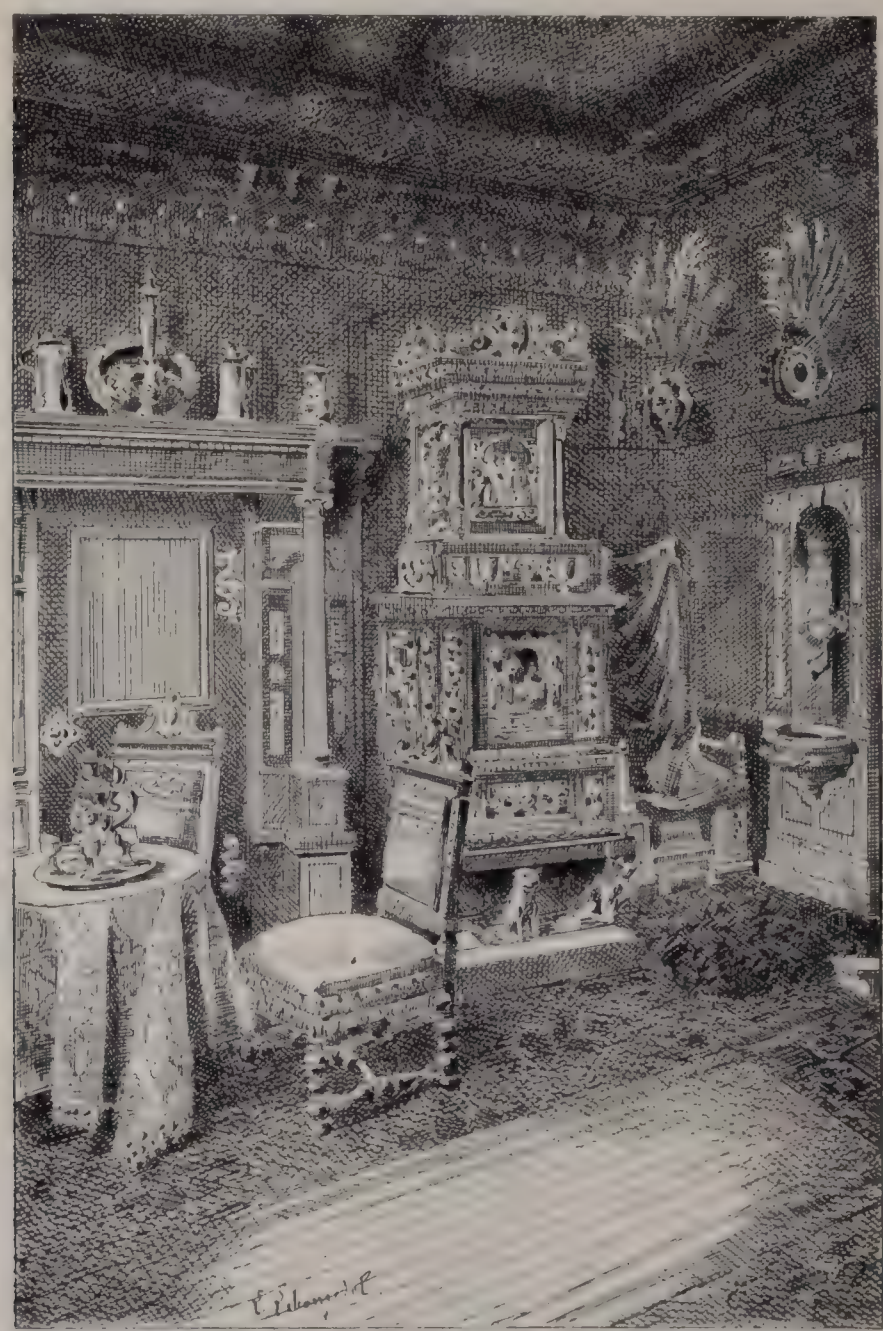
Les chambres complètes donnent un aperçu général de la mode régnante de nos jours. Il y en a de fort charmantes, et si Munich marche encore à la tête de tous les concurrents, c'est que ses fabricants ont tiré profit de l'étude des diverses expositions au palais de verre. Les autres villes ont cependant fait leur possible pour rattraper la capitale, et Bayreuth, la résidence favorite de Richard Wagner, peut se vanter d'avoir fourni le premier prix de la loterie organisée à la suite de l'exposition. Un joli cabinet, style renaissance, lequel style semble chaque jour de plus en plus recherché en Allemagne, est exposé par M. Foessenbacher, fournisseur de la cour à Munich. Les boiseries et le plafond sont en chêne, les meubles, d'un goût distingué, et une peinture sur verre représentant deux lansquenets augmente le charme d'une fenêtre en saillie. Une autre fort belle chambre est l'œuvre réunie de MM. Grunig, menuisier, et Dumler, tapissier, à Munich ; la peinture sur verre, d'un riche coloris, *Un jour de mai,* sort des ateliers renommés de M. Ch. de Bouché. La belle

chambre qui a l'honneur de représenter le premier lot de la loterie de l'exposition est une exposition collective de plusieurs fabricants de Bayreuth, à la tête desquels se trouve M. J.-K. Eysser, fabricant de meubles. Cet établissement, fondé en 1845, a un produit

Gobelets exécutés par M. Ed. Wollenweber, orfèvre fournisseur de la cour à Munich.
Exposition bavaroise d'industrie et des arts et métiers à Nuremberg.)

annuel de 200,000 marcs. La fenêtre en saillie n'y manque pas non plus et tout y est arrangé avec autant de goût que de richesse, de façon que l'heureux gagnant ait tout lieu d'être enchanté. Le poêle en faïence richement ornementé sort des ateliers de M. Seiler, à Bayreuth. Les commerçants de Kulenbach se réunirent au nombre de six pour composer

un fort beau salon d'un style sérieux imitant un appartement de l'ancien château de Plassenbourg, qui pourrait faire le bonheur de toute châtelaine de nos jours. Ces messieurs ont eu une heureuse inspiration, et il est à regretter qu'on ne reproduise pas plus souvent de tels modèles. Dans le bel appartement, salon et chambre à coucher, exposé



Chambre à coucher de M. Eysser et d'un groupe de fabricants de Bayreuth.
(Premier lot de la loterie de l'exposition de Nuremberg).

par les commerçants de Kof, nous signalerons aussi les charmantes couvertures de table et de lit fabriquées d'après les dessins moyen âge par la baronne de Beulwitz. Les menuisiers de Nuremberg exposent une salle à manger en chêne et en damas réséda foncé, et MM. Billigheimer, de Würzbourg, une autre en poirier teint imitant l'ébène et en velours bleu.

En général, il est assez curieux de voir que ce sont le gothique et la renaissance qui

dominent pour les formes des meubles, presque sans exception en chêne ou en bois noir; pour tout ce qui se rapporte à la tapisserie, on remarque la même uniformité de style. Quant aux tissus, les étoffes et les teintes varient; toutefois, pour les couleurs, les fabricants aiment particulièrement le réséda et le bleu. Devant la gentille chambre à coucher de M. Herbst à Nuremberg, on se croirait en France ou en Angleterre, tant ces larges lits sont rares en Allemagne; les panneaux sont couverts de marqueterie et tout le caractère du petit appartement est fort distingué.

L'établissement artistique de M. Fleischmann, à Munich, a pour spécialité l'arrangement complet des appartements en style gothique ou renaissance, ou bien d'après les anciens modèles. Le salon exposé ici fait comprendre pourquoi cette maison a remporté des prix à toutes les expositions de la dernière dizaine d'années en Allemagne et en Autriche, à Paris, à Londres et à New-York.

Parlons aussi de la salle de réception en style mauresque exécutée par les commerçants bavarois d'après les dessins de M. Gnauth; elle est fort réussie et l'on s'y croirait en plein Orient. M. E. Schraudolph, artiste peintre, s'associa également aux décorations en fournissant les dessins pour la salle d'honneur, le salon carré du pavillon des beaux-arts, qui devait résoudre la question tant discutée en Bavière, lors du nouvel arrangement des tableaux de la Pinacothèque, comment il fallait s'y prendre pour la composition d'une salle modèle. C'était un problème difficile à résoudre, mais M. Schraudolph s'en est tiré avec habileté et l'on a tout lieu d'être satisfait de ce premier essai. Cette salle à coupole est ornée de gobelins peints imitant les *Vertus* d'Albert Dürer accompagnant le char de triomphe de l'empereur Maximilien, d'après les peintures de cet artiste à l'hôtel de ville de Nuremberg; les pilastres et les encadrements des portes sont en plâtre bronzé, la lumière est bonne et quant à l'arrangement des tableaux, l'on a choisi de préférence ceux qui sont propres à relever le coloris par le contraste. La fabrique royale de peinture sur verre dirigée par M. Zettler, à Munich, a fourni le vitrail de la salle de réception mauresque. Une petite chambre de bain très pratique, car tous ses murs sont couverts de carreaux blancs et bleus en terre émaillée, est exposée par M. Schmidt, à Nuremberg.

L'abondance des matières nous oblige à passer sous silence le pavillon des beaux-arts et son riche contenu en fait de tableaux et de sculptures, d'architecture et de tout ce qui se rattache aux arts graphiques, tels que l'imprimerie, ou la typographie, la xylographie, la gravure, la lithographie et la photographie. Pour la typographie, la Bavière peut se vanter d'avoir eu deux phases de développement, les compatriotes d'Albert Pfister, de Bamberg, vivant de 1420 à 1470, font comme ceux de Coster, de Harlem : ils disputent à Gutenberg l'invention de l'imprimerie. Il faut y ajouter, pour leur rendre justice, que les premiers essais de Pfister ont été faits dans la même année où Gutenberg imprima les premiers incunables payés de nos jours au poids de l'or.

Les ustensiles de peinture, de dessin et d'écriture se présentent également très à leur avantage. Les crayons de Nuremberg sont célèbres et ses vingt fabriques en produisent 250 millions par an; elles occupent 5,500 ouvriers et la valeur de ces crayons se monte annuellement à la somme respectable de 8 millions de marcs et demi.

Le groupe des écoles des arts et métiers, fondées par l'Etat, les communes et des hommes de bien, est un des plus riches et des plus variés de toute l'exposition; il donne un aperçu général et même assez détaillé de la manière dont ces institutions font l'éducation de leurs élèves. L'arrangement est très gracieux. Dès l'entrée dans le pavillon, on se trouve en face d'un choix de beaux plâtres servant de modèle pour la classe de dessin de l'Académie technique, à Munich. Il y a les statues des Eginètes appartenant à la Glyptothèque, Silène avec Bacchus enfant, la Méduse Roudanini et d'autres modèles plus simples,

mais tous tendant à former le goût des élèves. Les autres écoles d'industrie, des arts et métiers, les cours du soir pour le dessin, les musées des arts et métiers, des arts décoratifs et les différentes institutions des villes industrielles de la Bavière exposent également dans les diverses galeries de ce pavillon des travaux de leurs élèves, des dessins, des plâtres, des peintures sur verre et sur porcelaine, des bronzes et des compositions de tout genre exécutées par les jeunes gens. Les expositions des écoles des arts et métiers de Munich et de Nuremberg sont particulièrement remarquables.

Le résultat financier de l'exposition est des plus brillants. Déjà, aux premiers jours du mois d'août, tous les frais se trouvèrent couverts, la recette se montant à 960,000 marcs, et il est fort probable que celle de la seconde moitié la dépasse encore, puisque c'est la saison des vacances et des voyages. L'exposition reste ouverte jusqu'au 15 octobre et il sera curieux de savoir par combien de personnes elle a été visitée pendant sa durée.

HERMANN BILLUNG.

LE MODÈLE DU DIPLOME

DÉCERNÉ PAR L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS A L'OCCASION DE L'EXPOSITION DU BOIS, DES TISSUS ET DU PAPIER

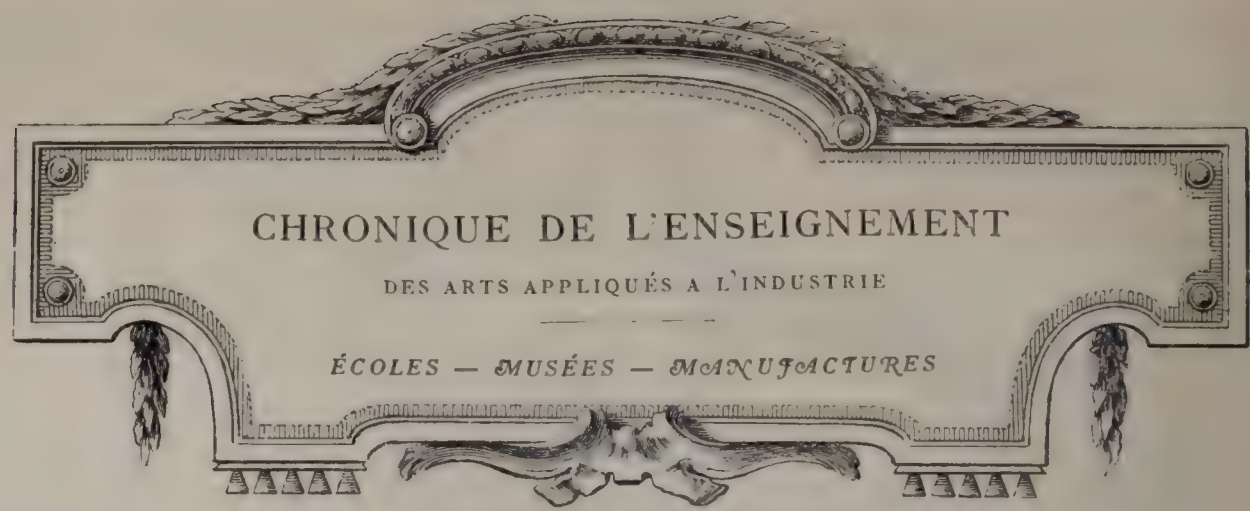
On sait que la Société de l'Union centrale des arts décoratifs, continuant les traditions inaugurées lors de sa première exposition technologique du métal, a mis au concours des modèles de diplômes et de plaquettes à donner aux lauréats de l'exposition du *bois*, du *tissu* et du *papier*.

L'épreuve définitive de ce concours a été jugée, et on a pu lire dans notre dernier numéro du *Bulletin* le rapport de M. Sédille sur ce concours.

Nous donnons ici la reproduction de l'œuvre du lauréat du concours pour ce diplôme M. Édouard Michel. M. Sédille a apprécié de la façon suivante ce modèle de diplôme qu'on s'occupe en ce moment à faire graver, et que l'Union centrale distribuera aux vainqueurs de l'exposition technologique de 1882 :

« La composition de M. Édouard Michel, toujours ingénieuse, très séduisante par son caractère moderne, et d'une exécution habile quant aux figures mises en scène, a conquis les votes unanimes du jury qui lui a décerné la première place. Toutefois le jury a regretté que le motif central de couronnement, composé d'un cartouche et de guirlandes agrafées, ne fût pas développé davantage pour affirmer le point culminant de la composition, comme aussi que le cadre formé de feuillages enlacés ne fût pas d'une exécution plus ample et décorative. A ces quelques réserves on reconnaît aisément que l'artiste se sentait plus à l'aise avec les figures et les parties pittoresques de sa composition qu'avec les éléments décoratifs destinés à la soutenir et à l'encadrer et qui lui sont moins familiers. »

Modèle du diplôme à décerner par l'Union centrale des Arts décoratifs à l'occasion de son exposition technologique de 1882. (Composition de M. Édouard Michel, lauréat du concours).



LES MANUFACTURES NATIONALES

SOUS

LA RÉPUBLIQUE DE 1848[1]

Après la révolution de Février, les manufactures de Sèvres, des Gobelins et de Beauvais passèrent de la liste civile au ministère de l'agriculture et du commerce. De vives protestations accueillirent le décret; on aurait voulu voir ces établissements dans les attributions du ministère de l'intérieur qui avait le service des beaux-arts. M. Bethmont, ministre du commerce, institua le 30 mars 1848 UN CONSEIL SUPÉRIEUR DE PERFECTIONNEMENT DES MANUFACTURES NATIONALES, dans lequel il ne fit entrer que des amateurs, des artistes, et des administrateurs et pas un seul commerçant ou industriel. Dans les considérants de l'arrêté, le ministre reconnaît « que le régime des manufactures réclame d'importantes reformes sous le double rapport artistique et industriel; qu'elles ne doivent produire que des œuvres qui conservent à la France la gloire d'une supériorité incontestée; que la production doit être active, le travail mieux réglé, et les moyens d'exécution calculés de telle sorte que l'industrie et l'art, se prêtant un mutuel secours et s'unissant dans une même pensée, se développent et se perfectionnent l'une par l'autre; que l'Administration a besoin de s'éclairer des lumières de la discussion et de s'appuyer sur les conseils et sur les indications de l'expérience et du talent. »

Le conseil fonctionna avec assiduité jusqu'au 18 novembre 1851 ; il fut composé d'abord de MM. Paul Delaroche, Ingres, Labrouste, Klagmann, Séchan, Feuchère, Badin, Ebelmen, Diéterle, Chevreul, Fleury, auxquels furent successivement adjoints MM. de Lasteyrie, Viollet-le-Duc, de Lavenay, duc de Luynes, nommé président en 1849, Lacordaire, Cornu, de Nieuwerkerke, Duban, Ary Scheffer, Muller. Nous ne voulons pas entrer dans le détail des études purement administratives auxquelles se livra le conseil; mais il nous a paru intéressant de rechercher quelle fut, il y a trente ans, la manière de voir d'une réunion d'hommes d'élite, sur le rôle et les travaux des trois grandes manufactures que l'État entretient comme témoignage de la protection qu'il accorde aux arts décoratifs.

Le résumé des séances du conseil et des rapports présentés au gouvernement permet d'apprécier la situation de ces établissements sous la seconde République.

Préoccupé avant tout de l'influence que les manufactures nationales doivent exercer, le conseil vota, sur la proposition de M. Ebelmen, administrateur de la manufacture de Sèvres, la création d'un recueil périodique intitulé *Bulletin semestriel des manufactures nationales publié sous les auspices du ministre de l'agriculture et du*

1. Ces notes sont extraites d'une *Histoire des Manufactures nationales* que prépare l'auteur de cet article, M. Gerspach, chef du bureau des manufactures nationales à la direction des beaux-arts.

A. Quantin imp. Edit.

L'ANNONCIATION; ÉMAIL DE LIMOGES ENCADRÉ DE VERMEIL CISELÉ. XVIe SIÈCLE.

Collection de M. Desmottes

commerce par les soins du conseil supérieur.

Les matières traitées eussent été des plus intéressantes : notices historiques ; rapports sur les expositions ; rapports sur les travaux des ateliers et sur l'administration ; faits scientifiques ; découvertes, essais ; procédés techniques ; leçons faites aux élèves dans les écoles, les ateliers et les musées ; description et reproduction graphiques des modèles de vases et de tapisserie ; actes officiels ; chronique. Une partie du *Bulletin* devait être réservée aux communications des savants et des artistes ne faisant point partie du conseil. Il est inutile de faire ressortir l'importance d'une semblable publication ; les manufactures y eussent trouvé un stimulant, leurs artistes une publicité qui leur a toujours manqué, et les industries qui pratiquent les arts céramiques et les tissus décoratifs, des renseignements techniques que les préoccupations commerciales les empêchent de rechercher. La *Revue des Arts décoratifs* a réalisé le projet du conseil ; elle s'est donné une mission moins spéciale, il est vrai ; mais en compensation elle a pu étendre son programme à toutes les branches des arts appliqués.

Voici une suite d'articles qui devaient paraître dans les premiers numéros de ce *Bulletin* :

Exposé du but de la publication présenté dans un rapport au ministre, par *M. de Lasteyrie.*

Histoire des manufactures nationales, par *M. de Lasteyrie.*

Compte rendu de l'Exposition des manufactures nationales au point de vue des résultats obtenus depuis qu'une direction nouvelle a été imprimée à ces établissements, par *M. de Lasteyrie.*

La porcelaine chinoise, matières premières, matières colorantes, mode de décoration, par *M. Ebelmen.*

Procédé de la cuisson à la houille appliqué à la porcelaine dure, par *M. Ebelmen.*

La tapisserie de haute et basse lisse, par *M. Badin.*

Recherches sur les diverses applications des produits des manufactures nationales dans la décoration des édifices, par *M. Viollet-le-Duc.*

De l'emploi des couleurs dans la teinture, par *M. Chevreul.*

Recherches sur la composition des couleurs employées dans l'antiquité et le moyen âge, par *M. Chevreul.*

Notes sur la composition des gaz des fours à porcelaine, par *M. Ebelmen.*

Procédés de coulage des pièces de porcelaine, par *M. Ebelmen.*

Notice archéologique sur les pièces du musée céramique de Sèvres, par *M. le duc de Luynes.*

Emploi des vases dans la décoration des édifices antiques, par *M. Labrouste.*

Recherches sur les règles à suivre dans la composition des verrières, par *M. de Lasteyrie.*

Résumé des expériences relatives aux modifications ou altérations que la cuisson fait subir aux formes des pièces de porcelaine, par *M. Ebelmen.*

Application de la peinture sur lave à la décoration des monuments.

Nouveaux essais de tapisseries à poil ras.

Les fabriques de tapisseries au moyen âge.

Recherches sur les tapisseries dont l'origine est à déterminer.

Notice sur l'art de l'émaillage à la manufacture de Sèvres, par *M. Ebelmen.*

Exposé des principes de l'art décoratif appliqué à la tapisserie, par *M. Ingres.*

Procédés techniques de la tapisserie depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.

Chroniques : extrait des procès-verbaux des séances du conseil supérieur, compte rendu des publications étrangères, ventes d'objets d'art, nouvelles.

La question de la reproduction des tableaux ne pouvait manquer d'être traitée dans l'assemblée ; elle est, du reste, fort ancienne, puisque ce goût, aujourd'hui combattu, existait déjà dans l'antiquité. La célèbre mosaïque du musée de Naples est incontestablement la reproduction d'un tableau peint qui représente la bataille d'Arbelles gagnée par Alexandre sur les Perses ; l'érudition attribue même le tableau à Hélène, artiste grecque distinguée qui vivait à Alexandrie. C'est au XVIIe siècle et au XVIIIe que la mode de la reproduction des tableaux de maîtres fut portée à son apogée ; le pape Urbain VIII, dont le pontificat eut lieu de 1623 à 1644, entreprit le travail considérable de remplacer les tableaux d'autel de la basilique de Saint-Pierre par des interprétations en mosaïque ; nous disons *interprétations* et non *copies*, car presque toujours la mosaïque a des dimensions proportionnelles différentes de celles de la peinture originale. De Rome, où ce genre de travail excitait l'admiration il se répandit dans toutes les grandes manufactures de l'Europe et depuis longtemps déjà, lorsque le conseil fut créé, il régnait en maître aux Gobelins et occupait à Sèvres une place importante.

La Transfiguration d'après Raphaël, la *Communion de saint Jerôme* d'après le Dominiquin les *Funérailles de sainte Pétronille* d'après le Guerchin, ces mosaïques de P.-P. Cristofari hantaient l'esprit de M. Ingres. Cet artiste saisit toutes les occasions, et elles furent nombreuses, de revenir sur le sentiment qui, de son aveu, l'animait constamment. « Il y a, disait-il, une pensée bien triste qui s'attache à toutes les créations de l'homme, celle de la destruction inévitable qui les attend dans un laps de temps donné ; il serait à désirer qu'on s'occupât sans cesse et qu'on s'emparât des moyens d'éloigner, sinon de vaincre ce résultat fatal. »

M. Ingres n'eut pas de peine à convaincre la majorité du conseil ; il demandait la reproduction d'abord des grandes œuvres des maîtres, puis aussi, mais par exception, celle de quelques ouvrages modernes choisis parmi les plus distingués. N'est-il pas permis de supposer dans cette exception la trace d'une préoccupation personnelle? M. de Chennevières, directeur des beaux-arts, l'a compris ainsi en obtenant du ministre l'autorisation de faire reproduire aux Gobelins l'*Homère déifié*, d'après la copie de Balze, qui fait le plafond d'une salle du Louvre. Du reste, en 1849 même, Mme Laurent peignait, à Sèvres, l'une des Vénus de M. Ingres, et depuis la manufacture a copié plusieurs ouvrages de l'artiste, notamment l'*Andromède* et *la Source*. Peut-être bien M. Ingres se fût-il montré moins enthousiaste s'il avait pu prévoir l'abus qu'ont fait de ses figures des amateurs et des peintres de profession dont l'idéal est de fixer sur la porcelaine les compositions de nos maîtres contemporains?

L'exposition spéciale des manufactures nationales fut organisée en 1850 par le conseil supérieur, qui mit beaucoup d'ardeur à cette tâche; M. de Lasteyrie fit le rapport au ministre; ce genre d'écrit est toujours un embarras pour le rapporteur; il ne veut décourager personne et l'amour-propre national lui commande la réserve. C'est donc entre les lignes qu'il faut lire. Le rapport félicite sincèrement la direction de Sèvres d'avoir pris l'initiative des procédés de coulage pour les tasses et les pièces de grande dimension, d'avoir substitué la houille au bois et d'avoir mis en pratique la décoration au moyen des pâtes appliquées; il approuve nombre de produits, notamment les grandes pièces en biscuit, mais il blâme l'imitation de la faïence par la porcelaine, le manque d'accord qui apparaît trop souvent entre la forme et le style de la décoration, les montures en métal choisies avec peu de discernement, la mode de peindre des paysages sur des vases ronds et dans les assiettes. Comme on devait s'y attendre, le rapporteur regarde la peinture de tableaux sur porcelaine comme « une des gloires les plus brillantes de la manufacture de Sèvres »; à l'Exposition, elles étaient au nombre de trois, ces peintures, toutes antérieures du reste à la révolution de Février :

La *Vierge au voile*, d'après Raphaël;

La *Sainte Famille*, d'après le Parmesan;

La *Madone de Pérouse*, d'après Raphaël.

Un cinquième tableau, *la Belle Jardinière*, d'après Raphaël, n'avait pu être achevé à temps. Nous rappelons ces ouvrages, car depuis cette époque et malgré l'opinion du conseil supérieur, le genre a été délaissé, puis complètement abandonné.

Le rapporteur trouve qu'aux Gobelins, « plus qu'à Sèvres même », le style décoratif a été mis presque en oubli; il blâme, il reproche la crudité des tons qui nuit à l'harmonie et réserve ses félicitations à la reproduction du *Christ*, de Sébastien del Piombo, d'après une copie de M. Ingres, ainsi qu'aux figures de sainte Bathilde, de saint Germain, de saint Denis et de saint Remy, d'après les cartons que M. Ingres avait composés pour des vitraux.

La manufacture de Beauvais est accusée de mal choisir ses types modernes pour meubles; les ornements sont d'un goût douteux, les couleurs sont criardes, et pourquoi simuler en tapisserie des saillies et des parties de sculpture qui forment un véritable contresens avec l'usage d'une chaise ou d'un fauteuil? En revanche, de vifs éloges sont décernés à la reproduction des tapis persans et arabes récemment entreprise, et dont un modèle avait été composé par M. Steinheil. Il est juste d'ajouter que les critiques du rapport portent généralement sur les produits des trois manufactures fabriqués pendant l'administration de la liste civile, que les artistes ont été mis hors de cause, que leur habileté a été hautement proclamée et qu'en définitive ce sont les tendances de l'ancienne direction qui sont blâmées, sauf bien entendu en ce qui concerne la reproduction des œuvres de maître.

Ce genre d'ouvrages préoccupait le conseil supérieur et primait les autres propositions; dès les premières séances, M. Paul Delaroche de-

manda que la manufacture de Sèvres fût autorisée à entreprendre des essais de peinture sur la lave de Volvic. M. Ingres prit chaudement parti en faveur de l'idée, mais M. Labrouste déclara qu'il regardait l'application de ce procédé en grand aux monuments comme un inconvénient et une source de dégradations dans un temps plus ou moins rapproché, indépendamment du défaut inhérent à l'emploi de surfaces brillantes et miroitantes dans le système des décorations murales. La peinture sur lave était déjà pratiquée en 1848 et on pouvait en voir à l'église de Saint-Vincent-de-Paul; il s'agissait seulement de la perfectionner à Sèvres; l'administrateur fit valoir le manque de fonds et le conseil, par un procédé toujours en usage, enterra la question en la renvoyant au ministère de l'intérieur, chargé des beaux-arts.

Une œuvre d'art décoratif n'est réellement complète que lorsqu'elle a été exécutée en vue d'une destination arrêtée d'avance; c'est alors seulement qu'elle peut remplir les conditions de convenance exigées par l'emploi et d'harmonie dans l'ensemble. Le conseil supérieur émit à plusieurs reprises le vœu que les travaux des manufactures de tapisseries fussent dirigés dans le sens de la décoration des édifices publics, tels que le palais de l'Élysée, l'Hôtel de Ville, le ministère des affaires étrangères. La manufacture de Sèvres aurait eu également à suivre un ordre de production : grands médaillons de faïence, dont l'art italien offre de si beaux modèles; grands vases pour la glorification de faits collectifs, tels que la proclamation de la Constitution, une alliance avec un peuple, un exemple civique accompli par un département ou une cité; coupes pour les comices agricoles, les courses de chevaux; vases de moindres dimensions pour honorer les travaux individuels des savants et des artistes et pour récompenser les services rendus à l'Etat. Une destination marquante n'est-elle pas en effet de nature à mettre en lumière les ouvrages des manufactures, à valoir à ces illustres maisons honneur et profit, et à fournir aux artistes des encouragements et des motifs d'émulation ?

Mais à qui demander les modèles? Au concours public, aux artistes du personnel fixe des manufactures, ou bien aux artistes indépendants de l'administration? La question fut examinée sous toutes ces faces. Le concours fut proposé, mais non accepté; on craignit que les hommes de talent, ayant conscience de leur valeur, n'entrassent que très rarement en lice et que, dès lors, les prix pourraient être donnés par indulgence à des projets médiocres. Le personnel fixe fut combattu avec énergie, non pas qu'on en demandât la suppression complète, on reconnut, au contraire, la nécessité d'un cadre permanent; mais à côté de ce personnel sujet à engourdissement, on voudrait voir un groupe d'élite, composé d'artistes libres de leurs mouvements, qui apporteraient, pour un temps limité, leur personnalité et leur talent sans abandonner leurs travaux particuliers. La vie et le progrès circuleraient ainsi dans les ateliers officiels, qui, sans le secours du dehors, ne peuvent manquer d'engendrer la torpeur; M. Paul Delaroche insista sur la nécessité de nommer à Sèvres un *dessinateur de figures;* il proposa M. Flandrin ou M. Gérôme, qui, à l'âge de vingt-trois ans, avait remporté un grand succès au Salon de 1847 avec le tableau *les Jeunes Grecs faisant battre des coqs,* placé au musée du Luxembourg.

En principe, un gouvernement est responsable des travaux d'art qu'il fait exécuter; mais à quoi tiennent les choses? Un simple arrêté ministériel suffisait pour donner à la production de Sèvres, pendant toute une période, un caractère nouveau, car l'action de M. Gérôme serait bientôt devenue prépondérante; la nomination ne fut pas faite, le ministre peut-être ne fut même pas saisi de la proposition, et il est possible que M. Gérôme l'ait ignorée.

M. Paul Delaroche voulait plus encore : selon lui, les membres du conseil, en personne, devaient concourir aux travaux; M. Labrouste aurait exercé son influence dans l'atelier de la peinture sur porcelaine et M. Viollet-le-Duc dans celui de vitraux peints. Aucun de ces vœux ne fut réalisé : M. Labrouste donna cependant à Sèvres le modèle d'un vase de forme étrusque et M. Viollet-le-Duc fit pour les Gobelins le carton d'un tapis.

GERSPACH.

(A suivre.)

L'ÉCOLE CÉRAMIQUE DE LIMOGES

EXPOSITION DES TRAVAUX DES ÉLÈVES

Certes, les personnes qui s'intéressent à l'art décoratif français ont bien des sujets d'inquiétudes et de regrets; nous devons nous avouer que nous sommes bien loin, aujourd'hui, de ces temps heureux où, selon le mot du gamin patriote de Charlet : « Les Français étaient toujours vainqueurs », dans les arts industriels, par exemple, et pour ne pas trop sortir de notre sujet, notre antique supériorité est menacée; aux expositions universelles, nous avons pu constater les progrès de nos rivaux et, pour soutenir la lutte, ouverte dès à présent, nous n'avons pas ces admirables ouvriers d'autrefois qui mettaient une verve toute gauloise à tordre une branche de fer ou un esprit tout français à fouiller un bloc de chêne, à ciseler une fonte de bronze.

C'est notre faute, notre très grande faute, pouvons-nous nous dire à nous-même en manière de consolation — consolation insuffisante, hélas! — Ceci a tué cela, nous nous sommes pesés et nous nous sommes trouvés trop légers, nous avons quitté nos habits roses et nos satins brochés, nous avons brisé l'épée en verrouil qui battait impertinemment, mais gentiment les mollets de nos ancêtres et nous avons passé derrière notre oreille le porte-plume du calculateur, de l'homme qui sait que deux et deux font quatre et que le zinc de la Vieille-Montagne coûte moins cher que le bronze florentin. La grande voix de David nous a conviés à être « sérieux » et nous sommes devenus « académiques », c'est-à-dire lourds, tristes, ennuyeux, bêtes, tranchons le mot, pour être francs avec nous-mêmes. Longtemps nous avons trouvé que nous étions fort bien ainsi — nous étions si heureux de ne plus nous ressembler! — aujourd'hui nous pensons un peu différemment, l'acajou massif commence à nous inspirer une juste horreur et nous pleurons sur le temps où nos ébénistes faisaient, en chantant des ariettes, des commodes peu sérieuses qui se vendent couramment aujourd'hui cent et deux cent mille francs.

Deux cent mille francs!... que vendra-t-on dans un siècle, nos armoires à glace et nos toilettes? Cette question nous remplit d'inquiétude : heureusement que nos armoires sont bien peu solides... et puis nous déménageons beaucoup!

Oui, en vérité, ceci a tué cela; nous faisons de la « camelote », nous ne faisons plus de « bibelots » pour nos petits-fils.

Cependant, au milieu de nos craintes et de nos regrets, des espérances nous sont permises; sous l'influence des idées démocratiques, l'instruction se répand sur tous; non seulement, demain la France entière saura lire, elle saura aussi dessiner. De toutes parts on fait les plus honorables efforts pour tirer l'art décoratif de sa torpeur, les expositions se multiplient, les musées s'organisent, les écoles se créent, le goût public s'épure, le personnel de nos industries artistiques se réforme et se forme de nouveau; sans trop d'optimisme, nous pouvons prévoir une renaissance prochaine.

Des symptômes excellents se manifestent : par exemple, on ne croit plus maintenant à la *révélation artistique*, on pense, au contraire, que l'art décoratif s'apprend comme toute autre chose; or pour apprendre il faut étudier, partout on s'est mis à l'étude avec courage et c'est un spectacle réconfortant que de voir quelle ardeur de travail anime tous ceux qui, chez nous, s'occupent et s'intéressent à l'art décoratif.

Nulle part, plus qu'à l'école de Limoges, on ne peut constater ce zèle et cette bonne volonté chez les élèves; l'ardeur à l'étude, le goût de la recherche, y ont remplacé cette nonchalance ennuyée qui, il y a à peine une dizaine d'années, était l'état habituel de la jeunesse de nos écoles de dessin; nous trouvons une preuve de ce que nous avançons dans l'exposition même qui fait l'objet de cet article; en effet, nous n'y avons vu aucun de ces travaux que les élèves d'autrefois exécutaient en dormant, pour ainsi dire. Depuis les dessins élémentaires des plus jeunes élèves, jusqu'aux consciencieuses et savantes études d'après

nature, jusqu'aux céramiques ingénieusement ornées des divisions supérieures, nous avons vu constamment des travaux qui, pour leur exécution, ont exigé la participation intellectuelle de leurs auteurs; du travail machinal, en si grand honneur jadis, il n'y a plus trace et, de la base au sommet du cycle des études, l'enseignement s'adresse d'abord et surtout à l'esprit de l'élève, à sa raison, à son intelligence ; on lui apprend à *voir*, c'est-à-dire à comparer les diverses dimensions entre elles, à tenir compte de leurs rapports et on s'inspire d'un précepte fameux et bien français, modifié ainsi pour la circonstance : « ce que l'on comprend bien, ce que l'on connaît bien, ce que l'on *voit* bien se dessine aisément ».

Autrefois, dans les cours de dessin, les divisions inférieures étaient fort négligées ; quelques conseils hâtivement donnés à l'élève sur la manière de tenir son crayon et de le tailler, voilà pour la théorie ; quant à la pratique, elle consistait à faire copier aux malheureux enfants des gravures ou des lithographies représentant des nez, des bouches, des oreilles, des yeux isolés dont il leur fallait imiter scrupuleusement jusqu'aux moindres hachures. Quand l'élève était suffisamment abruti, qu'on me passe le mot, par cet aimable exercice, on lui permettait quelque brigand italien de Julien ou quelque Romulus de Reverdin, selon que le directeur était romantique ou classique ; à l'école de Limoges, il en est tout autrement, aujourd'hui, les divisions inférieures sont au contraire l'objet de la plus vive sollicitude ; elles sont confiées à un jeune artiste de talent et d'avenir, M. Haridas, qui applique avec une grande intelligence une nouvelle méthode d'enseignement qui consiste à faire reproduire à l'élève des modèles gradués exécutés en bas-relief, dont les premiers représentent des combinaisons de lignes géométriques de plus en plus compliquées. Ces modèles, que l'élève copie sous divers aspects en les mettant en perspective, ont été exécutés sous les yeux de M. Louvrier de Lajolais, suivant ses indications, et édités par la maison Delagrave.

Cette méthode, que nous regrettons de ne pouvoir étudier ici plus longuement, nous paraît avoir le grand avantage de faire bien comprendre à l'élève, dès ses débuts et sans fatiguer son intelligence, sur quelles conventions repose l'art du dessin ; d'autre part, le jeune dessinateur, habitué tout d'abord à copier des objets *réels*, ne doit ressentir, à aucune période de ses études, cette gêne, cette timidité, souvent insurmontable, qu'il éprouvait avec l'ancienne méthode lorsqu'il lui fallait passer de l'étude du dessin copié à celle de la bosse.

M. Meyssat, chargé des cours supérieurs, est un artiste d'une réelle valeur déjà connu dans le monde des arts par ses expositions du palais des Champs-Élysées ; les travaux des élèves qui lui sont confiés nous ont paru fort intéressants ; les figures d'après nature sont bien exécutées, celles des élèves Pradeau et Fournier nous semblent à peu près irréprochables. Le même élève Fournier expose aussi de grands dessins d'après la plante vivante, qui sont dignes de tous les éloges ; des travaux du même genre, exécutés par Mlle Eva Alexandre, indiquent chez cette jeune fille les aptitudes les plus remarquables en même temps qu'un acquis très sérieux.

Mlle Bouteilloux, qui obtient un premier prix de dessin d'après l'antique, dessine avec beaucoup d'habileté et de correction ; nous en dirons autant de MM. Pradeau et Fournier pour leurs travaux d'après le plâtre.

Un des plus grands attraits de l'exposition qui fait le sujet de cet article était certainement une nombreuse série de charmantes aquarelles représentant des fleurs exécutées d'après nature avec beaucoup d'habileté et d'esprit ; il y avait là de véritables petits chefs-d'œuvre — le mot n'est pas trop fort.

Composition et dessin de Mlle Eva Alexandre, élève de l'école de Limoges.

C'est M. Grenaud, secrétaire de l'école, qui dirige le cours de peinture de fleurs ; nous le félicitons vivement des beaux résultats qu'il a obtenus ; plusieurs de ses élèves sont déjà des artistes. Mlle Eva Alexandre, par exemple, a exposé des

pivoines, des giroflées et des clématites dont le dessin très vrai, très spirituel, le ton élégant et fin font des morceaux absolument artistiques. Nous devons encore citer les travaux de Mlles Garceau, Gautron et Faure. Les cactus et les bégonias de M. Lajouanie méritent aussi une mention spéciale; ils sont traités avec beaucoup d'énergie et de vigueur; peut-être pourrait-on reprocher à M. Lajouanie de chercher à produire, au moyen de l'aquarelle, des effets qui ne sont guère permis qu'à la peinture à l'huile; mais il faut louer la conscience et l'esprit d'observation que dénotent les travaux de ce jeune artiste.

M. Grenaud est aussi professeur de composition d'ornement; il était préparé à remplir ces difficiles fonctions par de très sérieuses études et une longue pratique des arts décoratifs; comme il fallait s'y attendre, M. Grenaud a parfaitement réussi, il a formé des élèves excellents, ainsi que l'on a pu s'en convaincre au commencement de l'année, lors de l'exposition du concours ouvert entre les écoles de Paris et de Limoges.

L'initiative de faire concourir entre elles nos deux grandes écoles d'art décoratif est due à M. Louvrier de Lajolais. C'est là, comme l'expérience l'a déjà démontré, une idée qui doit être féconde en bons résultats; en effet, le premier concours a révélé dans chacune des écoles des tendances différentes, bien arrêtées, on pourrait ajouter bien personnelles. Chacune d'elles a montré des qualités — et aussi des défauts — qui lui sont particuliers; les défauts de l'une trouvent leur antidote — qu'on me passe le mot — dans les qualités de l'autre et réciproquement; cela étant admis, on comprendra quelles précieuses ressources le système des concours offrira aux professeurs des deux écoles; ils y trouveront un moyen très pratique de se renseigner sur le *fort et le faible* de leurs écoles respectives et ils arriveront aisément à connaître les points spéciaux sur lesquels leur sollicitude doit s'exercer. Ils feront alors facilement voir à leurs élèves de l'une ou de l'autre école dans quel sens ils doivent diriger leurs efforts pour acquérir les qualités qui leur manquent encore et dont le germe, au moins, existe chez leurs rivaux. Il est sans doute superflu d'ajouter que l'on est en droit d'attendre les meilleurs résultats de l'émulation que les concours développeront entre les deux écoles.

Le sujet du premier concours était une coupe à pied — forme et décoration. — C'est un élève parisien, M. Giraudat, qui a obtenu le n° 1 au classement; la composition de Mlle Brunet, de l'école de Limoges, a été classée sous le n° 2 et les modèles des deux lauréats, exécutés en porcelaine par la maison Dubreuil, ont figuré à l'exposition des travaux de l'école de Limoges. La coupe de M. Giraudat, d'une forme très élégante et très pure, nécessitait, pour sa fabrication, des modèles et des moules qui y ont été faits avec beaucoup d'habileté par les élèves de l'école de Limoges. La décoration au grand feu de four est également l'œuvre des mêmes élèves; nous nous trouvons donc en présence d'un objet d'art dû à la collaboration des deux écoles; le modèle de M. Giraudat a été traduit industriellement avec beaucoup de fidélité et de bonheur; l'œuvre commune est charmante et pourrait servir de type en son genre.

Quant à la coupe qui a obtenu le n° 2, elle est d'un bon style; mais il est fâcheux que son auteur n'ait pas songé à mettre en usage toutes les ressources qu'offre la porcelaine. Les lignes de son modèle sont sans doute correctes et de bon goût; mais pourquoi ne pas les avoir relevées de quelques ornements en relief? L'aspect eût alors été plus décidément céramique; telle qu'elle est, la composition de Mlle Brunet paraît être plutôt destinée à l'émaillerie sur cuivre qu'à la porcelaine.

M. Louvrier de Lajolais a complètement réorganisé l'enseignement de la peinture céramique et du modelage à l'école de Limoges; il a attaché à cette école, pour professer la peinture céramique, un artiste de talent, un praticien consommé, que son passage dans l'industrie a rendu familier avec tous les procédés de décoration; M. Lacoste a fait faire de très grands progrès à ses élèves dont les travaux présentaient, cette année, un intérêt exceptionnel.

Mlle Eva Alexandre exposait deux coupes dont le motif décoratif était d'une invention très gracieuse; c'est un éventail de plumes de paon qui, en s'ouvrant, chasse un nombreux essaim de papillons qui viennent se ranger en bordure sur le marli. Mlle Alexandre a tiré le meilleur parti de cette idée originale; la coloration de ses coupes est singulièrement distinguée et harmonieuse en restant suffisamment vibrante.

Mlle Marie David a exposé deux assiettes d'une coloration puissante; la décoration de ces pièces est constituée par un semis de roses disposées avec un goût excellent; l'émail jaune, d'un ton ambré très fin, donne une harmonie chaude à l'ensemble

de la coloration. De la même artiste on remarquait un charmant porte-bouquet décoré de fleurs réservées en blanc sur un fond jaune. Rappelons que Mlle David a envoyé au Salon des arts décoratifs une série de coupes ou d'assiettes décorées au grand feu et en pâtes rapportées, qui ont été très remarquées.

Nous regrettons que le manque d'espace ne nous permette pas d'examiner, comme ils le mériteraient, les travaux excellents de MMlles Fresnel, Jarry, Gautron, Boyron, Garceau, Jeanton-Lamarche, Hitier, Fagois, Palhès, etc.

Les grandes coupes sous émail de MM. Lajouanie, Burg et Fournier mériteraient aussi une étude spéciale.

Le cours de M. Pornin, professeur de modelage, est en pleine voie d'organisation; cependant on peut constater, dès à présent, que d'excellents

Fond d'une coupe en porcelaine. Décor « éventail de plumes de paon ».
Composition et dessin de Mlle Eva Alexandre, élève de l'école de Limoges.

résultats ont été obtenus. L'élève Honorat, par exemple, auquel d'ailleurs la plus haute récompense a été décernée, nous montre des travaux très sérieux qui indiquent beaucoup d'habileté et de goût chez leur auteur. M. Pornin a longtemps appartenu à une des fabriques les plus renommées de Limoges : la maison Ardant, qui a produit et produit encore, sous la direction de M. Raymond Laporte, de très intéressantes porcelaines artistiques. M. Pornin est donc bien au courant du besoin de l'art industriel; il dotera certainement la fabrique limousine de bons modeleurs, lesquels lui font un peu défaut en ce moment.

Nous retrouvons M. Grenaud à propos de l'exposition du cours d'eau-forte industrielle; M. Grenaud est un maître de l'eau-forte moderne; il a publié des planches très remarquables qui le classent parmi les Jacquemart, les Rochebrune et les Sadoux, il était donc mieux que personne à même de faire réussir ce cours d'eau-forte industrielle qui est appelé à rendre, qui a déjà rendu de très grands services à l'industrie de la porcelaine. Ajoutons que les élèves de M. Grenaud se sont efforcés de seconder son zèle. M. Burg, pour ne citer qu'un nom, exposait des planches absolument irréprochables.

Un jeune architecte, M. Joly, professe à l'école de Limoges la perspective et le dessin professionnel; comme ses collègues dont nous avons déjà parlé, il joint le zèle à la science et ses élèves nous montraient, à l'exposition, des travaux dont quelques-uns étaient véritablement remarquables; parmi ceux-ci il faut citer un modèle d'escalier en spirale exécuté par l'élève Landry et le modèle d'une fontaine dû à l'élève Couty.

Pour compléter ce travail, il me faudrait aussi parler de deux cours créés par M. de Lajolais :

je veux parler du cours d'anatomie professé, avec une élégante clarté, par M. le docteur Chénieux, et du cours de dessin à l'usage des instituteurs et des institutrices de la Haute Vienne. Les lauréats du cours d'anatomie sont M Pradeau et Mlle Marie David qui exposaient d'excellents dessins. Quant au cours normal pour les instituteurs et les institutrices, ses résultats ont dépassé l'attente de leurs organisateurs, MM. Louvrier de Lajolais et Lemas. M. Lemas, inspecteur d'aca-

Coupe en porcelaine exécutée à l'école de Limoges.
Composition et dessin de M. Giraudat (lauréat du concours),
élève de l'École des arts décoratifs de Paris.

démie, a montré tant de zèle, tant de foi dans le résultat final, qu'il n'est que juste d'associer son nom à celui du vaillant directeur de l'école de Limoges.

Vaillant, ai-je dit; ce mot n'est peut-être pas très *scolaire,* mais comme il s'applique bien à M. Louvrier de Lajolais, toujours si ardent, si dévoué ! Lorsque comme nous, à Limoges, on l'a vu se donner, se prodiguer, se dépenser tout entier pour la réussite de l'œuvre dont il a pris charge, on ne peut trouver exagéré cet adjectif de « vaillant » auquel nous avons donné aujourd'hui un sens presque exclusivement militaire, mais qui, dans notre bon vieux français si expressif, avait une signification plus étendue et servait à qualifier l'homme de travail, de courage, d'initiative et de dévouement.

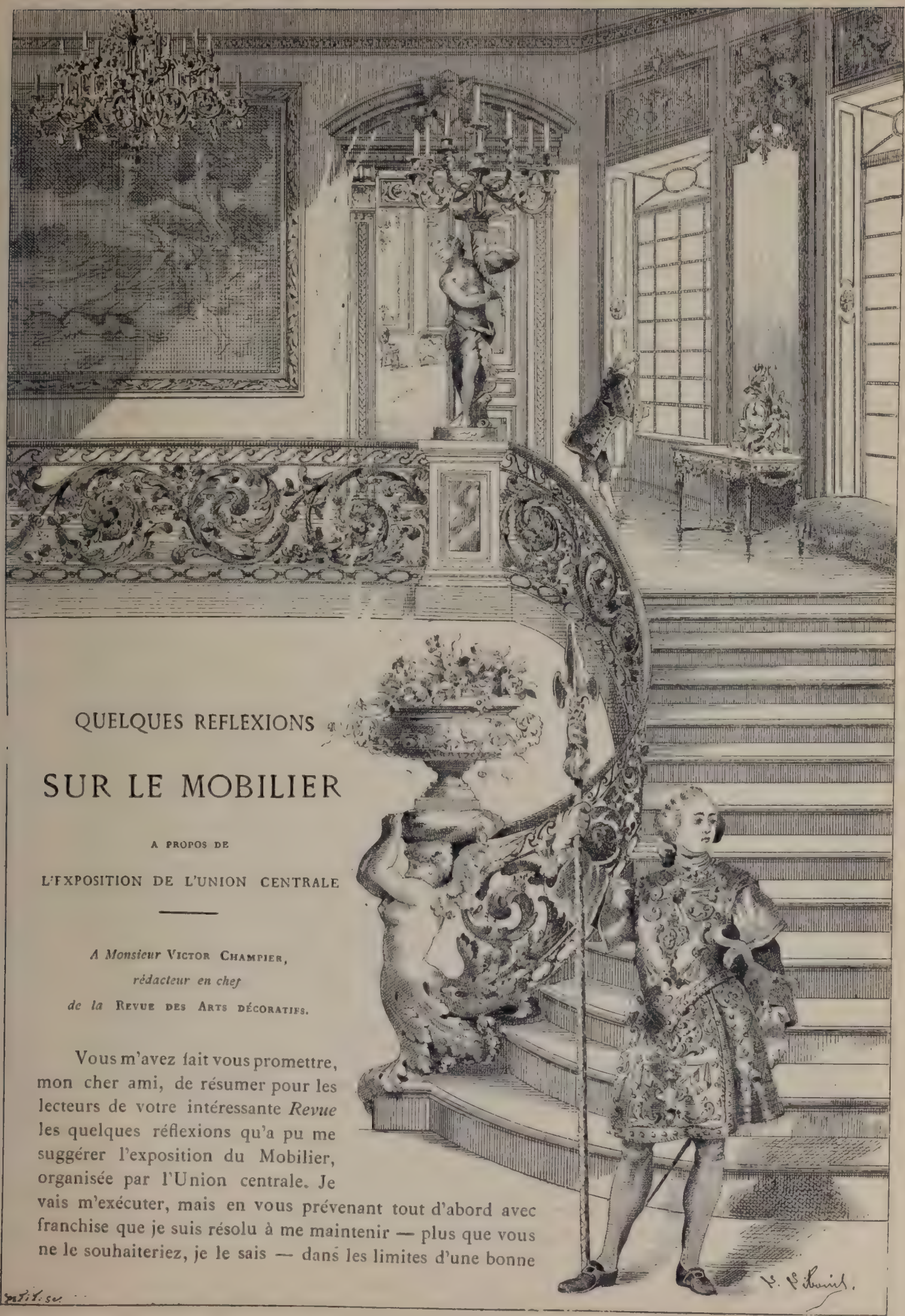
CAMILLE LEYMARIE.

L'Imprimeur-Éditeur Gérant : A. QUANTIN.

A. Quantin Imp. Edit

ARMOIRE EN CHÊNE SCULPTÉ STYLE LOUIS XV

Collections du Musée des Arts décoratifs



QUELQUES REFLEXIONS

SUR LE MOBILIER

A PROPOS DE

L'EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE

A Monsieur VICTOR CHAMPIER,
rédacteur en chef
de la REVUE DES ARTS DÉCORATIFS.

Vous m'avez fait vous promettre, mon cher ami, de résumer pour les lecteurs de votre intéressante *Revue* les quelques réflexions qu'a pu me suggérer l'exposition du Mobilier, organisée par l'Union centrale. Je vais m'exécuter, mais en vous prévenant tout d'abord avec franchise que je suis résolu à me maintenir — plus que vous ne le souhaiteriez, je le sais — dans les limites d'une bonne

Encadrement de page composé et dessiné par M. Lilon's.

petite causerie ne visant point du tout à l'étude des problèmes de l'esthétique du meuble, et pas trop non plus à l'analyse minutieusement technique des œuvres réunies durant ces quatre derniers mois au palais de l'Industrie. Un peu de réserve est nécessaire.

Avez-vous songé, en effet, à toutes les difficultés qu'un artiste doit éprouver à parler de son art? Premièrement, en face d'une œuvre soumise à son jugement, si par hasard il a souci de l'analyser, il ne le peut faire qu'avec des précautions extrêmes afin d'être compris; car son point de vue est tout à fait différent de celui du public : parfois tel détail plaît au public, qui fait hausser les épaules à l'artiste; et souvent, au contraire, il arrive que celui-ci, avec son œil exercé aux artifices du métier, aperçoit des grâces auxquelles l'autre reste complètement insensible. Et puis on n'est pas à soi-même son propre grammairien! Etaler des raisonnements sans fin et d'une technologie nécessairement aride, pour expliquer l'œuvre produite, n'aurait rien de particulièrement réjouissant. Surtout dans le domaine de l'art appliqué à l'industrie, cette besogne est presque impossible; non pas qu'il n'y ait là aussi des règles complexes et délicates à déterminer, mais parce que l'observation du goût se trouve trop intimement soumise à une multiplicité de conditions matérielles dont il faudrait connaître le mécanisme un peu compliqué si l'on voulait apprécier en véritable praticien les mérites réels de chaque objet.

Pour prononcer sur la valeur d'un meuble, par exemple, et examiner attentivement sa construction, sa forme, son décor, dans combien de considérations ne faudrait-il pas entrer! A ne parler même que de son architecture, et en négligeant ce qui constitue sa *préparation*, son anatomie, pour ainsi dire, les détails techniques de son exécution, c'est à une discussion méthodique qu'il serait nécessaire de se livrer, afin de poser les principes généraux qui régissent l'art de l'ébéniste, du menuisier et du sculpteur; puis, après avoir formulé les règles essentiellement ondoyantes et diverses qui peuvent s'appliquer à chaque type de meuble, on ne serait pas encore au bout de son étude! Un de nos savants ancêtres, menuisier hors ligne, a énuméré de la façon suivante les connaissances nécessaires dans la profession. Il faut, dit-il en substance, pour exécuter un bon meuble, être non seulement en état de bien faire la menuiserie ordinaire, mais encore savoir coller et polir toutes les différentes espèces de bois, tant français qu'étrangers; savoir teindre les bois et les brunir, travailler diverses sortes de matières, comme l'ivoire, l'écaille, la nacre de perle, l'étain, le cuivre, l'argent et même l'or et les pierres précieuses, matières qui s'emploient et se travaillent toutes différemment. Il faut aussi avoir quelques notions de chimie pour la composition des teintures des bois, connaître le dessin de tous les genres, comme l'architecture et la perspective, l'ornement, le paysage et même la figure, afin d'être en état de représenter toutes sortes de sujets avec précision; savoir graver au burin, tant sur le bois que sur les métaux, soit pour y former des ombres, soit pour détailler les parties fines. Enfin, le menuisier-ébéniste est obligé de connaître l'art du tour et la fabrication des étoffes, ayant à faire de celles-ci le plus fréquent usage...

Ce n'est pas tout. Ces connaissances si variées et qui pouvaient paraître suffisantes, il y a cent ans, devraient encore recevoir un assez fort supplément à l'heure qu'il est pour mettre l'ébéniste parfait (à supposer qu'il existât) au niveau des progrès de son siècle voué aux machines. Mais ceci est l'idéal. La réalité est moins brillante, et je ne crois pas faire injure à mes confrères contemporains en disant qu'il y en a bien peu et même qu'il n'y en a point à qui l'on puisse faire honneur d'un savoir aussi étendu. Rares, bien rares, sont ceux qui peuvent revendiquer légitimement à leur actif la moitié même d'un tel programme!

Laissons donc le côté technique d'un art dont la manœuvre est si compliquée, et voyons plutôt où il en est, comment on l'apprécie, si le public a pour lui l'estime qui convient, et qu'on avait à un suprême degré aux XVIIe et XVIIIe siècles, enfin si les ama-

BOIS

PANNEAU DE BOIS DU XVe SIECLE

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

teurs savent encourager ceux qui le pratiquent. Autant de points d'interrogation lamentables, auxquels il faut répondre bravement, ne serait-ce que pour apporter l'appui d'un homme du métier à la cause que vous défendez dans la *Revue des Arts décoratifs* avec une vaillance et un talent dont tous les amis du beau doivent vous remercier.

Eh bien, oui, mon cher ami, si nous en avons gros sur le cœur, nous tous qui dans cette grande industrie de l'ameublement nous efforçons, sans y parvenir toujours, de garder les solides traditions des maîtres, c'est que véritablement nous ne récoltons dans l'exercice de notre profession que déboires, injustice et misère! Que cet aveu vous mette quelque indulgence au bout de la plume, quand vous jugerez les productions contemporaines. Et n'attribuez pas à un esprit d'inutile récrimination la mélancolie de ma confidence. Personnelle-

Console d'applique en bois sculpté, époque Louis XIV.
(Exposition de l'Union centrale, n° 16 du catalogue).

ment je ne prétends élever aucune plainte, ni prendre l'attitude fatale de l'homme qui se dit incompris. Les suffrages de quelques hommes de goût, dont le jugement est appelé à survivre, consolent de bien des choses, et je vous avouerai que l'estime de mes confrères qui spontanément, à cette exposition de l'Union centrale, m'ont appelé à l'honneur de présider le jury du meuble, m'est le criterium le plus sûr et la garantie la plus précieuse que je puisse ambitionner. C'est un baume fortifiant pour les jours d'amertume. Mais il s'agit de la corporation tout entière, et la vérité, la triste vérité exige que l'on dise hautement ceci : l'art de l'ébénisterie, cet art qui a été si longtemps une gloire française, un des fleurons de notre couronne, cet art n'est pas prêt, tant s'en faut! de se relever et de sortir des mauvaises voies où il se trouve engagé. Tout lui est contraire : le public, qui ne sait pas le comprendre; nos mœurs qui présentement sont favorables plutôt à un certain besoin moyen, démocratique, du luxe, et non à l'essor puissant du goût; enfin ceux-là mêmes qui essayent de s'en faire les protecteurs et ne peuvent point mettre le doigt sur la plaie. L'ameublement a donc tout le monde contre lui, et cela sans que ce soit la faute de personne, c'est le courant social qui le veut ainsi.

« Mais, direz-vous peut-être, pourquoi se plaindre? Ne trouvez-vous pas assez empressée la curiosité du public à visiter vos expositions? Celui-ci ne montre-t-il pas un réel bon vouloir à faire l'éducation de son goût? N'est-il pas de bonne foi dans ses admirations

ou ses dédains? Les associations ne se fondent-elles pas de toute part pour propager l'enseignement artistique, et le gouvernement lui-même ne fait-il pas quelques tentatives pour tâcher de relever le niveau de nos industries nationales par des écoles, des musées?... »

A ceci je répondrai : Certes, les intentions sont excellentes, encore que les actes ne soient point assez souvent d'accord avec les paroles ; mais le peu que l'on fait est presque toujours à contresens. Faut-il citer des exemples? En vérité, ils abondent et les anecdotes se présentent en foule sous ma plume, qui démontreraient la vérité de ce que j'avance. Mais à quoi bon chagriner d'excellents esprits qui croient travailler au progrès de l'art tout en n'étant que les serviteurs inconscients de la routine? N'en avez-vous pas connu un grand nombre, de ces généreux Mécènes qui ne tarissent point sur ce beau sujet : la grandeur de l'art, les progrès de l'art, qui vont même jusqu'à faire profession d'aider à sa rénovation et sèment la bonne parole ; mais ils ne sèment que cela, et dans leurs collections acquises à prix d'or vous ne rencontrez que des objets anciens ou admis comme tels, et pas un objet moderne! Ce qu'il y a de pis, c'est qu'ils passent pour des oracles en fait de goût, qu'ils donnent le ton à tous ceux qui les entourent, et qui, à leur exemple, affectent de dédaigner ce qui n'est pas ancien.

Ah! cette manie de l'ancien, chez les amateurs, voilà le plus grand des obstacles contre lesquels ont à lutter les artistes et les fabricants contemporains. Durera-t-elle encore longtemps? Tout est là! Ne verra-t-on pas se produire bientôt dans le monde de la curiosité un krach pareil à ceux qui de temps à autre jettent la consternation à la Bourse? A coup sûr, la chose ne se produira pas avec une soudaineté semblable, mais soyez certain qu'elle arrivera, et alors on verra ce que pèsera dans la balance du goût cette valeur d'ancienneté dont on se contente trop souvent pour les bibelots!

L'industrie de l'ameublement souffre, entre toutes, de cet étroit préjugé et de ce persistant engouement. Comment l'art pourrait-il trouver à se développer dans le dilemme où les consommateurs enferment les producteurs : « Copiez, faites des meubles Renaissance, Louis XIV, Louis XVI, ou bien fabriquez le meuble paccotille. » L'un ou l'autre de ces produits est l'antithèse de tout progrès. Or c'est à l'un ou à l'autre que le public nous condamne. Si quelqu'un d'entre nous essaye de sortir de cette impasse, s'il veut s'offrir le luxe de prouver qu'il est capable, lui aussi, comme au temps de la Renaissance, comme sous Louis XIV ou Louis XVI, d'exécuter un beau meuble de sa composition, sans préoccupation de style connu, oh! il ne tarde pas à payer cher cette velléité d'orgueil. Car son œuvre une fois terminée, après des jours et des jours de soins, de tourments, d'espérances et de fatigues, envoyée à une de ces expositions internationales qui paraissent avoir beaucoup profité aux étrangers, nos rivaux, et fort peu à nous-mêmes ; l'œuvre, dis-je, est admirée, analysée, étudiée dans ses détails..... et laissée finalement pour compte à l'audacieux, à l'incorrigible artiste, au fabricant téméraire qui a osé l'entreprendre en prenant au sérieux les grandes phrases bourdonnées à son oreille sur la grandeur de l'art, la nécessité de produire des œuvres nouvelles portant le cachet de notre époque, et autres belles théories qui fleurissent dans les discours officiels, mais que personne ne met en pratique. Croyez-vous que j'exagère? Interrogez les uns après les autres tous les maîtres de nos industries, et tous vous répondront par des faits et par des chiffres; ils vous diront ce que je suis le premier moi-même à avancer : c'est que nous ne vendons pas les œuvres exceptionnellement faites en vue des expositions, et exécutées avec tout l'amour du métier, avec toute la sollicitude d'artistes qui rêvent un chef-d'œuvre. A la vérité, le public veut bien en reconnaître le mérite ; les amateurs poussent même parfois la bienveillance jusqu'à comparer ces ouvrages modernes avec les ouvrages analogues des siècles précédents. Mais là se bornent les encouragements donnés à nos efforts. L'œuvre tristement

revient dans nos magasins, n'ayant pu trouver acheteur. Magnifiquement célébrée dans les rapports des jurys, citée comme un modèle d'habileté et de goût, elle n'a qu'un défaut, c'est d'être moderne ! On le lui fait bien voir !

Il y a quelque temps un de mes confrères parlait devant moi de la situation qui nous est faite à un de ses clients, homme d'un haut goût et d'un esprit fort délicat :

« De quoi ne seriez-vous pas satisfait ? dit celui-ci, moitié sérieux, moitié plaisantant. N'estime-t-on pas votre talent à sa valeur ? Ce sera bien autre chose plus tard. Vous avez vu les prix auxquels sont montés les meubles de la vente Hamilton ? Les vôtres auront

Commode de Boule en marqueterie d'écaille et de cuivre, époque Louis XIV.
(Exposition de l'[illegible])

leur tour. Et c'est même pour cela, ajouta-t-il en riant, que je vous prie de signer ceux que vous faites pour moi ! »

Assurément, le mot est fort aimable. Mais ce ne sont pas les promesses de gloire posthume qui font vivre les industriels ; ils ont des ateliers à alimenter, des matières premières fort coûteuses à se procurer. Comment donc s'étonner de voir même ceux d'entre eux qui ont des instincts d'artistes rouler sur la pente où les entraine le public, bâcler leur besogne et gagner d'autant plus d'argent qu'ils y mettent moins d'invention personnelle ?

En résumé, le public — je ne parle pas seulement de celui qui recherche avant tout le bon marché — n'ayant de goût que pour les styles anciens et forçant le fabricant à vivre d'imitation, il est clair que l'art de l'ébénisterie succomberait promptement à ce régime. Car s'il est possible qu'on ait eu quelque profit à tirer il y a quarante ans de cette nécessité d'imitation, de cette obligation pour le producteur d'analyser les types et les procédés des belles époques, on a vite dénaturé le sens de ces études. Que dis-je, on se gâte la main à pareil métier, et qui pis est, on gâte le goût général en vulgarisant par des copies le plus souvent grossières des œuvres admirables, dont la finesse, la grâce et l'exquise pureté sont abominablement trahies.

Heureusement quelques amateurs subsistent, intelligents, raffinés, qui savent réunir

dans une même recherche passionnée les beaux objets d'art anciens et les meilleurs parmi les modernes ; ils ont cette rarissime faculté de pouvoir discerner la réelle valeur des choses sans se laisser séduire par la seule poussière des siècles ; ils aiment venir dans nos ateliers stimuler par la commande les imaginations engourdies. J'en connais et je leur rends hommage ! Mais qu'ils sont encore en petit nombre, les hommes avisés qui, résistant au courant des préjugés, ont le courage de se meubler sans prendre conseil du tapissier le plus proche, avec l'indépendance de leur goût propre, et dans la certitude qu'on doit franchement marquer à l'empreinte de son temps, de son caractère, de ses habitudes, les objets

Console de milieu, époque Louis XIV.
(Exposition de l'Union centrale, n° 19 du catalogue)

fabriqués pour son usage à soi ! C'est à eux, en somme, que l'on doit en France ce qui reste d'invention, de charme et de goût dans l'industrie de l'ameublement. Sauf ceux-ci, on ne semble dans notre pays n'avoir que dédain pour un ébéniste qui s'avise de sortir des imitations, en montrant une originalité personnelle.

* * *

J'avais l'intention, mon cher ami, de faire servir les notes rapides que je viens de tracer sur la situation de notre industrie de l'ameublement à une étude détaillée de l'exposition du mobilier à l'exposition de l'*Union centrale*. Mais, d'une part, cette exposition est terminée à l'heure qu'il est, et le lecteur ne pourrait plus aller contrôler en face des objets la réalité de mes assertions ; d'autre part, j'ai peur, je vous le répète, de la difficulté d'une pareille tâche, car il ne me serait pas possible, sans entrer dans des longueurs auxquelles se refuse le cadre de votre *Revue*, de donner mon sentiment sur tel ou tel meuble, sur tel ou tel maître.

Je préfère donc résumer en simple amateur, en curieux, si vous voulez, les impressions que j'ai éprouvées, et vous les transmettre au courant de la plume, sans entrer dans aucune considération technique, archéologique ou historique. L'archéologie est pour l'appréciation d'un meuble une mauvaise conseillère, en ce sens qu'elle déplace le point

A. Quantin, Imp. Edit.

MOBILIER

BIBLIOTHÈQUE SCULPTÉE; ÉCOLE LIÉGEOISE (XVIIIe SIÈCLE)

Collection E. Poswick

de vue véritable auquel on doit se mettre si l'on veut étudier et analyser la pureté de sa forme architecturale ou la beauté de sa décoration. Car on se laisse entraîner par elle à remarquer tels détails d'exécution ou à noter telles analogies de conception, qui peuvent, à la vérité, être d'une importance très grande pour l'histoire générale de l'art ou d'un peuple, mais qui trompent singulièrement sur la valeur réelle d'une œuvre. C'est ainsi qu'on va parfois jusqu'à vanter, parmi les collectionneurs, la composition ou les sculptures d'un meuble qui, pour tout homme expérimenté et connaissant le métier, témoignent d'une inexpérience enfantine.

Nous ne nous attarderons pas, si vous le voulez bien, dans la grande salle où l'on avait accumulé tant de spécimens divers du mobilier, depuis l'Egypte, — la ciel me

Bureau plat de Boule à double face, époque Louis XIV.
(Exposition de l'Union centrale, n° 31 du catalogue).

pardonne! — jusqu'à la Renaissance. Il y en avait une grande quantité. Cependant s'en trouvait-il beaucoup qui fussent réellement beaux? Je parle des meubles, et non de fragments, de retables, des statuettes en bois d'un travail intéressant : tel, par exemple, le grand retable de M. le comte Pillet-Will, représentant la Passion, et dont le soubassement contient les douze apôtres; tel un autre retable plus petit, en bois de chêne, représentant la crèche; tel le joli triptyque de M. Boy, d'une exécution si curieuse, mais dont les figures et les accessoires sont rapportés; tels encore les deux admirables petits panneaux en marqueterie, prêtés par M. Piot, si parfaits d'exécution, si légers, spirituels et amusants de dessin, qui offrent tant de ressemblance avec ceux qu'on voit aux dossiers des stalles du dôme de Sienne, de Giovanni de Verona. Il est impossible de rien voir de mieux composé que cette marqueterie figurant des volets entr'ouverts derrière lesquels on aperçoit, dans la perspective changeante d'une lumière dorée une tête de mort au milieu des appareils religieux, une sphère céleste et des instruments de musique. On ne saurait faire parler au bois un langage plus vif, plus enjoué, plus séduisant, et il faut renoncer à donner l'idée de cette musique pétillante de tonalités diverses dans ces deux panneaux : c'est un art qu'on ne connaît plus. Mais encore une fois, en dehors de ces objets, parmi les meubles, en dépit de la quantité, en avez-vous trouvé qui fussent seulement bien construits? Pour moi, je n'en ai guère, dans cette salle, remarqué que deux ou trois, notamment le petit meuble Henri II en noyer poli, à deux corps, appartenant à M. Etienne, de profils fins, de silhouette élégante, résumant bien, avec ses heureuses proportions, le meuble cher à la Renaissance, à fronton coupé, à incrustations de marbres; je ne trouve à reprendre que dans les panneaux où sont sculptées les quatre saisons, lesquels, à mon avis, sont trop de valeur égale : il me semble que les deux panneaux du bas eussent gagné à avoir plus de vigueur dans les profils de la sculpture afin d'offrir à l'œil

l'apparence d'une solidité plus grande. Un meuble doit être essentiellement logique; il faut que sa base paraisse capable de supporter le reste du petit édifice, et par conséquent qu'on devine son rôle même aux moindres détails de sa décoration. Je signalerai aussi une crédence en noyer appartenant à M. Corroyer, supportée par deux colonnes; c'est un type excellent à consulter et de proportions parfaites. La sculpture de la ceinture est formée de godrons saillants, ayant au milieu et aux angles des feuilles d'un joli mouvement. Voilà un vrai modèle de composition, à la fois simple, élégant et charmant, infiniment préférable à ces meubles que l'on avait placés à côté, couverts de sculptures d'une exécution presque grotesque, tant elles témoignaient d'inexpérience, et qu'on ne peut admettre qu'à titre archéologique et comme antithèses du goût. D'ailleurs un ébéniste habile, un sculpteur sur bois, un menuisier n'ont pas besoin de grandes surfaces pour montrer leur savoir-faire, et les hommes du métier ne se trompent pas à certains indices. Un fragment suffit parfois pour qu'on puisse déclarer en toute assurance si l'ensemble était bien ou mal, tant la main trahit sa force ou sa faiblesse à qui sait lire dans son travail. Par exemple, les deux parties de cariatides, appartenant à M. Goupil, d'un dessin crâne et large, bien que tronquées, en laissent voir assez pour qu'on soit certain de ne point faire erreur en affirmant que le meuble auquel elles appartinrent dut être d'une rare perfection.

Mais le principal intérêt de l'exposition a été dans les salles du mobilier national. Le public a compris ce qu'il peut y avoir de science, de poésie, de magnificence ou de charme délicat dans un meuble, en présence de ces beaux spécimens de l'ébénisterie du temps de Louis XIV. Quant à nous, disciples trop souvent infidèles des maîtres de cette époque, nous avons pu de nouveau admirer et nous instruire. Il faudrait des pages et encore des pages pour vous traduire tout ce que représente à mes yeux un homme tel que Boule, dont le conservateur du mobilier national, l'honorable M. Williamson, avait réuni quelques œuvres authentiques. Avec quelle habileté cet artiste admirable a su combiner, dans des formes superbes d'ampleur, de silhouette et d'allure, la marqueterie de cuivre et d'écaille jouant en fiers rinceaux dans les caprices de la couleur! On avait omis — et cela est regrettable — les deux belles commodes qui sont à la bibliothèque de l'Institut et qu'on désigne sous le titre de *commodes mazarines;* mais quoi de plus parfait que ce somptueux bureau plat (n° 31 du catalogue) à double face où le maître s'est plu à répéter sur le fond d'ébène les mêmes motifs de marqueterie de cuivre que sur ces commodes? Quelle noblesse dans le goût! Je ne trouverais à lui opposer que le bureau non moins splendide, et plus séduisant peut-être, qui appartient au ministère de la marine et qui se trouvait dans une des salles réservées aux collections privées. Cette œuvre absolument belle, d'une époque postérieure à Boule, mais dans laquelle on retrouve néanmoins un peu de la fermeté du style Louis XIV, a pour moi un charme exquis: ses bronzes sont fins et amples tout à la fois, les quatre bustes de guerriers qu'on voit aux angles sont d'un beau modèle, et la mutine petite tête de femme qui est de chaque côté, semblant sortir, moqueuse, de la ceinture du meuble, avec son petit bonnet laissant jaillir les cheveux bouffants, avec son aimable sourire de soubrette coquette, donnent à ce bureau je ne sais quel air d'opulence et de vie qui est son âme et qui reflète étonnamment son siècle.

Mon admiration, qui cherche à se raisonner, ne s'élève pas toujours au diapason de l'enthousiasme, tant s'en faut! Ainsi Boule lui-même me semble avoir commis quelques fautes dans le dessin de ces deux meubles d'appui (n° 28 du catalogue) où le panneau du milieu a, je crois, un peu trop d'importance sur ceux des côtés. Le bureau à double face, à huit pieds contournés, reliés quatre par quatre par des entre-jambes (n° 32 du catalogue), si intéressant comme modèle et d'un aspect fort luxueux, est d'une composition certaine-

A Quantin Imp Edit

MOBILIER

CABINET EN EBENE SCULPTÉ REHAUSSÉ D'IVOIRE

Travail Italien XVIIe Siècle

ment défectueuse, car les angles saillants des pieds et le peu d'espace que ceux-ci laissent pour s'asseoir au milieu ne laissent pas que d'être fort incommodes. Or la première règle pour les meubles, c'est de correspondre à l'usage qu'on en veut faire. J'oserai encore, en parlant de Boule, exprimer un étonnement : on sait que pour ses incrustations en marqueterie, il a enlevé ses ornements tantôt en écaille sur un fond de cuivre, tantôt en cuivre sur un fond d'écaille. C'est ce qu'on appelle, par opposition, *partie* et *contre-partie*. Mais on se trompe si l'on croit qu'il a employé indifféremment l'un ou l'autre de ces procédés, car tel ornement qui se découpe bien en écaille sur fond de cuivre produirait un mauvais effet en cuivre sur fond d'écaille. Et cependant on a pu voir à l'exposition de l'Union

Commode à deux tiroirs, genre Vernis Martin, époque Louis XV.
(Exposition de l'Union centrale, n° 76 du catalogue).

centrale plusieurs meubles présentant les mêmes ornements en *partie* et en *contre-partie*, au mépris des rigoureuses et saines lois du goût. Est-ce parce que Boule ignorait qu'il commettait une sorte de petite hérésie? Certainement non ; mais il dut se laisser entraîner par des raisons d'économie, pour pouvoir employer à deux meubles les ornements de cuivre et d'écaille alternativement découpés pour un seul. Enfin, pour terminer avec les critiques, je citerai les déplorables restaurations qui ont déshonoré de très beaux meubles, et notamment le beau cabinet (n° 26 du catalogue) dont la gravure du cuivre a presque disparu par le ponçage des réparations ; la très intéressante table en bois sculpté, provenant du château de Bercy (n° 10 du catalogue) dont les pieds ont été véritablement mutilés.

Je ne vous parlerai pas des huit torchères en bois sculpté et doré de l'École des beaux-arts, qui sont hors ligne comme travail ; ni des sièges, fauteuils et canapés en bois doré, couverts en tapisserie au petit point, dite des demoiselles de Saint-Cyr — les bois sont modernes, et les tapisseries sont affreuses, surtout à côté des tapisseries formant un ensemble de chambre à coucher, qui appartiennent à M. Barre, et qui sont de pures merveilles ; —

je ne vous parlerai pas davantage de quelques meubles placés également dans la salle Louis XIV et qui m'ont semblé obtenir beaucoup de succès auprès du public à cause d'une richesse apparente de forme masquant mal la pauvreté du goût et la négligence du travail (par exemple les tables portant les nos 18, 20 et 29 du catalogue). Il faut se hâter, car je n'ai plus que quelques lignes pour dire un mot des époques suivantes.

La fabrication des meubles sous Louis XV ne présente peut-être pas le caractère imposant, l'harmonie de conception, la sévère observation des lois du goût qu'elle eut sous Louis XIV ; mais la perfection de la main-d'œuvre est poussée aux dernières limites. Peu de règles dans la composition, la fantaisie domine ; c'est l'ivresse du savoir-faire, le délire du caprice. A cause de cela il n'est pas de style plus difficile à imiter : on croit le saisir, il vous échappe. Aussi la plupart des copies qu'on en fait font songer à l'ours imitant les grimaces du singe. Rien de logique dans ce satané style, et pourtant rien de plus délicieux. Le bois est contourné, tarabiscoté, tordu à tel point qu'il semble crier grâce ; celui qu'on emploie le plus fréquemment est le hêtre sur lequel on s'efforce de coller des placages et des marqueteries qui naturellement ne peuvent pas être très solides sur des parties cintrées et qui forment souvent des angles vifs : c'est ce qui vous explique pourquoi sur tant de meubles de cette période les placages ont disparu. Ainsi l'insouciance des gens de cette génération se révèle jusque dans la fabrication de leurs meubles : la singularité du goût, beaucoup de richesse et peu de solidité dans les matériaux. On ne songeait pas au lendemain.

Plusieurs œuvres de cette époque qu'on a exposées au palais de l'Industrie mériteraient une description critique. Je n'en énumérerai que quelques-unes : les gracieuses consoles (nos 52, 53 et 59), deux ou trois commodes, des bureaux, etc. Parmi ces meubles, prêtés par des collectionneurs, au premier rang doit figurer le petit bureau à cylindre de M. Bouilhet, dont le profil offre des particularités des plus intéressantes pour un homme du métier, et un contour d'une hardiesse exquise ; les bronzes, très sobres, sont parfaitement motivés : c'est un bijou précieux et de la plus rare valeur. La fameuse horloge astronomique, dont les bronzes ont été supérieurement exécutés par Caffieri, avec sa forme singulière rappelant vaguement un animal aux maigres pattes écartées, soutenant un petit corps qu'elles ne parviendraient pas à maintenir en équilibre, a certainement des mérites autres que ceux de la forme, qui seule m'occupe ici. Quant au traîneau de bois sculpté, reposant sur des vagues simulées, qu'on avait placé parmi les œuvres du style Louis XV, je le regarde comme portant la marque du style Louis XIV le plus grandiose ; tous les détails ont été exécutés par une main prodigieusement habile. Ce traîneau a été composé par un maître en son art. Quelle harmonie fastueuse, quelle souplesse et quelle largeur dans son arrangement! Si on le regarde de dos, comme les deux guirlandes de fleurs constituant le motif central encadrent bien la forme de médaillon convexe imaginée par l'artiste et dont les moindres ornements mettent en relief l'usage et la destination du meuble! Les enroulements des accotoirs ont des motifs charmants ; les petites agrafes venant relier les moulures du bas sont délicieuses. L'œuvre est d'autant plus remarquable que l'exécution des sculptures, ni maigre, ni trop finie, ni trop large, est admirablement appropriée au style de l'objet, à sa composition et à son usage.

Avec l'époque Louis XVI nous revenons à la sagesse des formes, qui n'exclut pas, loin de là, la grâce coquette : c'est ici que nous trouvons les plus parfaits et les plus complets spécimens des meubles. Et pourtant, l'exposition, bien qu'assez riche pour cette période, ne nous a pas montré une quantité de chefs-d'œuvre bien connus dont un trop grand nombre sont dispersés à l'étranger et dont on a pu voir quelques-uns à l'exposition d'Alsace-Lorraine, au palais Bourbon, après la guerre. Pour caractériser l'habileté extrême des ébénistes

d'alors, leurs habitudes, les changements produits dans le mobilier et déterminés soit par le goût affiné, soit par la mode, il faudrait écrire un volume, et le volume pourrait être agréable à faire. Ce qui domine dans les œuvres de luxe, c'est le meuble en bois teinté : l'artiste le plus fort d'alors, Riesener, exécute de véritables peintures sur ses commodes, ses tables, ses bureaux, en buis combinés d'amarante, d'érable, de violette, de satiné, d'acajou, etc., dont il sait graduer les tons avec un art infini. Quelle pièce merveilleuse que ce bureau plat (n° 136 du catalogue) sur lequel il a figuré en marqueterie l'astronomie et la géographie près d'une sphère céleste avec des groupes d'enfants symbolisant les sciences et les arts! Gouthière en a ciselé les bronzes avec une finesse et une habileté inouïes. Les

Commode en acajou à six tiroirs à l'intérieur, par G. Beneman, époque Louis XVI.
(Exposition de l'Union centrale, n° 165 du catalogue).

pieds octogones, à cannelures en cuivre, sont peut-être un peu maigres dans le bas des coins arrondis de la ceinture et se terminent trop en fuseau, ce qui enlève de la solidité d'une table sur laquelle on doit s'appuyer. Mais quelle hardiesse et quelle sûreté de goût dans ces profils, dans cette silhouette aimable, dans ces rinceaux de cuivre qui, s'échappant de la ceinture, passent sous l'astragale pour revenir sur eux-mêmes avec une courbe gracieuse! Il est difficile de voir un plus beau travail d'ébénisterie que ce bureau dont l'intérieur est fort compliqué.

Il y a plusieurs consoles et commodes de Riesener qui sont aussi de toute beauté. Toutefois, il est une remarque qu'on ne peut s'empêcher de faire, c'est que l'artiste paraît avoir eu trop souvent la préoccupation de dissimuler les tiroirs en contrariant leurs grandes lignes horizontales par la forme du meuble. Sous Louis XIV on en agissait avec plus de franchise : avec le système de l'époque Louis XVI, on obtient des meubles à allures un peu hypocrites, jolis de formes, si les tiroirs sont fermés, mais en quelque sorte déshabillés, démontés, s'ils sont ouverts.

Les lits, les sièges, le célèbre meuble à bijoux de Marie-Antoinette, exécuté par F. Schwerdfeger, les petites tables m'attirent et je suis presque tenté d'étendre encore cette étude déjà trop longue pour dire tout ce que ces œuvres me suggèrent. Rassurez-vous pourtant; je me

bornerai à une seule réflexion qui servira de preuve, je l'espère, à ce que j'exprimais tout à l'heure relativement à la sotte fureur d'imitation et de copie dont en ce moment nous subissons les gauches entreprises. Dans la salle où se trouvait le grand lit à l'impériale de Marie-Antoinette, il y avait une jolie petite table à ouvrage en acajou (n° 203 du catalogue), ornée de bronzes dorés, dont les chutes de fleurs aux quatre angles sont magnifiquement incrustées, quoique un tantinet trop lourdes et d'un contour un peu cassé. Voyez cependant où conduit l'inintelligente habitude des copies! Beaucoup de fabricants ont *refait* cette table, mais ils ne se sont pas aperçus que la tablette d'entre-jambes n'est pas du tout de l'époque, qu'elle ne s'assemble nullement avec les pieds, auxquels elle est retenue seulement par une petite patte, et qu'elle a été ajoutée certainement après coup. Ce rhabillage a dû être fait sous la Restauration. En outre, la petite galerie en cuivre découpé de cette tablette n'a aucun rapport avec celle du haut ni pour l'élégance, ni pour la délicatesse de la ciselure. L'erreur ici est incompréhensible!

Je termine, mon cher ami, cette note plus longue sans doute que vous ne l'auriez voulu et dont je sens toute l'insuffisance. Si je ne touche pas même un mot de l'empire, c'est que je craindrais de me laisser entraîner encore par le sujet. Les idées fausses circulent et dominent, pour ce qui se rapporte aux meubles, parmi beaucoup d'amateurs. Essayer de les combattre ou de les rectifier serait une tâche délicate, et, je vous l'assure, au-dessus de mon courage, la plume de l'écrivain n'étant pas mon arme de combat et restant indécise dans ma main. C'est pourquoi je m'en suis tenu aux généralités. Durant le premier empire, il ne restait plus que les vieux ébénistes de l'âge précédent; les jeunes gens n'eurent qu'un apprentissage infructueux, employé presque exclusivement à sculpter des crosses de fusil ou à entailler des batteries. Toutefois, on fit quelques beaux travaux, d'un cachet plein de grandeur. Certains meubles offrent un extrême intérêt d'exécution. Les bronzes, quoique lourds, étaient parfaitement ciselés; avec l'or employé pour la dorure d'une pendule, on en ferait cinq aujourd'hui. Quel soubresaut dans le goût depuis le commencement de ce siècle et quelle route ardue pour arriver jusqu'à nos jours! Vous raconterez cette histoire du meuble dans ces quatre-vingts dernières années, et vous la ferez, j'en suis persuadé, avec votre jugement éclairé, et votre style qui fait tout lire. Vous direz nos luttes, les difficultés qui nous empêchent de réaliser les progrès rêvés par quelques-uns d'entre nous; vous montrerez quelle différence entre la situation d'un ébéniste au grand siècle, alors que les encouragements lui venaient d'une société élégante, raffinée, dont le goût ne marchandait pas, et celle qui nous est faite aujourd'hui. Vous insisterez surtout sur la nécessité qu'il y a, pour fabriquer de bons et beaux meubles, à ce que l'ébéniste s'entende avec l'architecte qui construit la maison où ils doivent prendre place, afin que la disposition des pièces, la largeur des panneaux, la dimension des portes, etc., soient combinées d'avance pour l'arrangement intérieur et non pas livrées au hasard. C'est par l'harmonie dans les moindres détails que l'on parvenait à faire sous Louis XIV ces œuvres admirables que vous connaissez. Vous direz tout cela, mon cher ami. Quant à moi, reprenant mon rôle, dont les lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs* trouveront sans doute que je n'aurais pas dû sortir, je ne commettrai plus l'imprudence de vous promettre d'échanger, ne fût-ce qu'une heure, le crayon dont je me sers d'habitude contre une plume d'écrivain.

HENRI FOURDINOIS.

LES ARTISTES AMATEURS

I.

MADAME LA COMTESSE DE BIENCOURT

ERAIT-CE à la langue française, serait-ce à l'inexpérience de ma plume qu'il faudrait s'en prendre de ce que je ne trouve pas mieux que ce titre banal « les artistes amateurs » pour désigner ces âmes fortes, ces esprits vaillants que la passion de l'art subjugue, étreint, accapare au point de lui tout sacrifier et de lui consacrer chaque minute d'une vie semblant être préparée bien plus pour les plaisirs du monde que pour les rudes labeurs? Ce mot d'*amateurs,* on l'applique d'ordinaire aux hommes éclairés, instruits, délicats qui goûtent un plaisir raffiné dans l'étude de la peinture ou de la sculpture, qui collectionnent avidement des bibelots ou des tableaux, qui mettent leur orgueil à protéger, à encourager les arts. C'est un titre que l'on convoite, dont on s'honore, et dont on abuse, dont on aime à se couvrir comme d'une parure et qui sonne bien. Il est comme la marque d'une certaine culture intellectuelle, un brevet de distinction qui sied à la fortune. « Amateur, M. X... est un amateur ! » Voilà qui est parfait, et vous n'avez pas besoin d'en savoir davantage. Du coup, cela veut dire que M. X... est riche, qu'il a des loisirs, du savoir, et qu'il sait noblement trouver l'emploi de ces dons divers. Peut-être vous trompez-vous, peut-être M. X... n'a-t-il ni loisir, ni richesse, ni savoir. Raison de plus pour qu'il se laisse affubler d'une pareille étiquette, si flatteuse et si ample qu'elle crée à elle seule un rang, une situation à qui sait s'en servir.

Pour la même raison, on dit souvent : « C'est un artiste-amateur » d'une personne qui cultive vaguement les arts, qui apporte un certain goût dans cet exercice, mais dont on veut laisser entendre qu'elle n'en a pas besoin pour vivre, et que c'est de sa part pur délassement de son génie. Qui n'en a vu de ces talents d'amateur auxquels la flatterie humaine décerne tout haut d'hyperboliques louanges et que tout bas on raille ! Des professeurs bien *cotés* par une élégante clientèle nous en fournissent à la douzaine de cette sorte, moyennant un nombre déterminé de cachets. Les « artistes-amateurs », ils foisonnent par le temps qui court, — et il n'en faut pas trop médire, car s'ils encombrent nos Salons annuels de produits écœurants, de pastels empâtés, d'aquarelles ratissées, de fusains charbonneux, de porcelaines ou de faïences peinturlurées à la loupe d'après les compositions de MM. Bouguereau et Cabanel, en somme, ils ne sont point nuisibles et ne sont coupables que d'amour-propre trop crédule. Péché véniel, n'est-il pas vrai ?

Or ce n'est point cette catégorie d'artistes qui nous occupe : il s'agit, en effet, des gens du monde qui pratiquent l'art, mais en artistes véritables, et non en amateurs, avec passion et non par délassement, avec une habileté réelle et non en dilettantes satisfaits d'eux-mêmes. Ceux-là, à la vérité, sont rares; mais il en existe. Et combien n'en trouverait-on pas si l'on voulait prendre la peine de les énumérer en remontant dans l'histoire! Sans sortir de France, n'aurait-on pas René d'Anjou, ce prince charmant, habile de ses doigts « en toutes sortes de gentilz ouvraiges » ? Du XVIe au XVIIIe siècle, combien de grands seigneurs n'ont pas donné l'exemple du travail manuel appliqué aux arts? Et ces innombrables ouvrages de femmes, ces tapisseries, ces peintures à l'aiguille, véritables chefs-d'œuvre de goût et de patience qui attestent l'habileté des châtelaines du temps, jadis! Mme de Pompadour serait digne de prendre place dans notre galerie avec ses eaux-fortes, à côté de Louis XVI, le serrurier de Versailles. Notre époque actuelle fournirait un bataillon aimable d'amateurs qui sont de vrais artistes, depuis le docteur Le Camus, qui fait de la céramique et cisèle des bronzes avec une adresse d'orfèvre consommé, depuis Mme la baronne Nathaniel de Rothschild, dont les belles aquarelles attestent le long labeur, jusqu'à Mme Moreau-Nélaton, qui a remporté de si brillants succès à la dernière Exposition universelle avec ses céramiques, jusqu'à la comtesse de Y..., dont les broderies sont fameuses, la comtesse de X..., qui sculpte avec tant de maestria, etc.; j'en passe et parmi les plus grands noms!

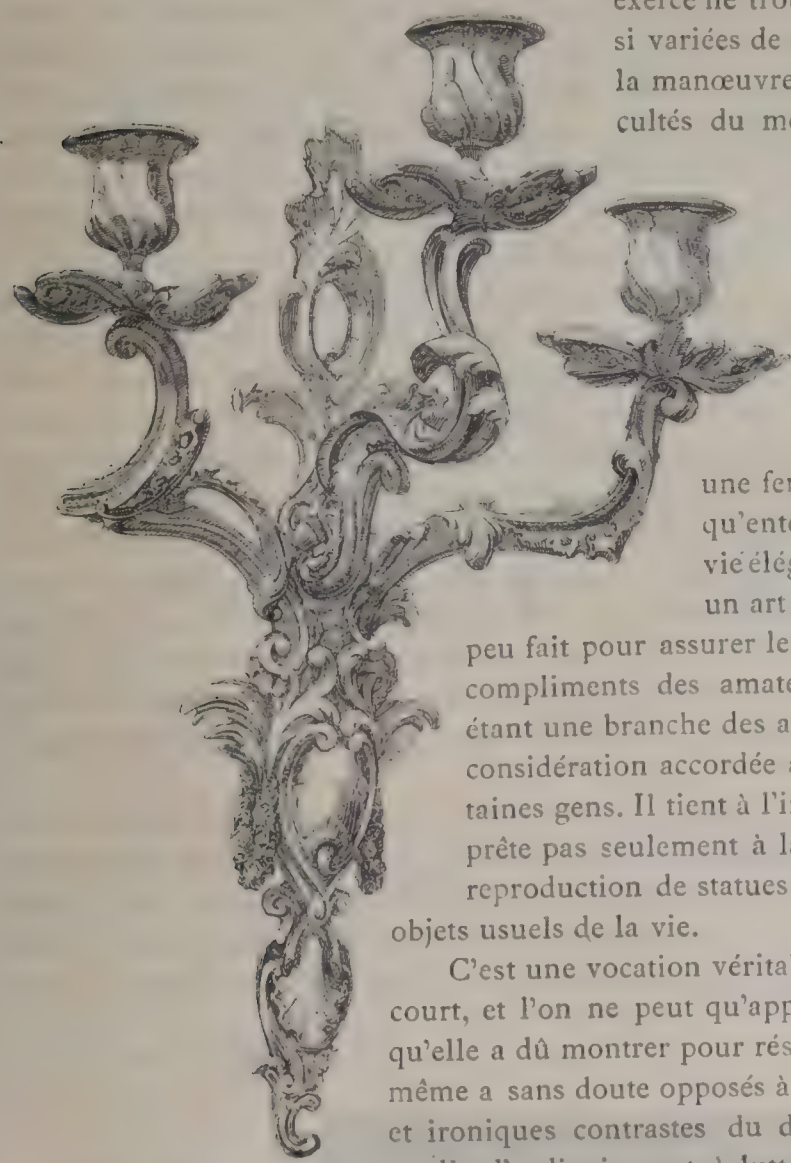
Chenet en bronze doré, exécuté par Mme la comtesse de Biencourt.

Au premier rang de ces artistes il faut placer Mme la comtesse de Biencourt, et l'on va voir au prix de quels efforts, que ne désavouerait pas un énergique et patient sculpteur, elle a conquis le plus solide et le plus original talent à manier le bronze. Ici, rien de l'art doucereux qui accommode Raphaël aux pensionnats de demoiselles. C'est une patricienne qu'a séduite l'art robuste des Caffieri et des Gouthière, et qui cherche à égaler ces maîtres dans le maniement du métal. Le cas est curieux assurément : il vaut qu'on s'y arrête.

***

Quiconque a visité le Musée des arts décoratifs, durant l'année qui finit, a remarqué dans une petite salle contiguë à celle où étaient exposés les dessins de MM. Carrier-Belleuse, Avisse, etc., une magnifique cheminée en marbre rouge ornée de bronzes d'un puissant effet et divers autres objets également décorés de bronze : des chenets, une pendule, des coupes, des urnes, etc. Tout homme compétent s'est certainement arrêté devant ces œuvres et en a admiré l'élégance, l'originalité, la vigueur. Impossible de mieux traduire, avec le sentiment personnel et le caractère propre à notre époque, la grâce et le charme des

bronzes qu'on admire sur les meubles du XVIIIe siècle. Même ampleur de conception, même largeur dans la ciselure; le métal est tordu en frises aux fières allures, en arabesques délicates, en ornements ingénieux et pittoresques, sans que jamais soit enfreint ce principe absolu qui veut que la matière employée ne déroge jamais à sa nature, aspire à des finesses de dentelles ou s'épaississe en des lourdeurs impossibles. Le praticien le mieux exercé ne trouverait rien à redire à ces pièces si variées de formes dans lesquelles apparaît la manœuvre d'une main rompue aux difficultés du métier : permis de critiquer tel ou tel détail, telle ou telle négligence d'exécution, mais non la science sérieuse, incontestable de l'exécutant.



Candélabre en bronze doré exécuté par Mme la comtesse de Biencourt.

Or l'exécutant, ici, l'auteur de ces bronzes, est Mme la comtesse de Biencourt.

Comment expliquer chez une femme du monde, riche, aimable, qu'entourent toutes les séductions de la vie élégante, ce goût extraordinaire pour un art si spécial, si difficile et surtout si peu fait pour assurer les succès de salon, pour attirer ces compliments des amateurs superficiels? Car le bronze, étant une branche des arts décoratifs, ne jouit pas de la considération accordée aux arts dits d'*agrément* par certaines gens. Il tient à l'industrie par divers côtés; il ne se prête pas seulement à la traduction des sentiments, à la reproduction de statues; mais il prend mille formes des objets usuels de la vie.

C'est une vocation véritable qui a entraîné Mme de Biencourt, et l'on ne peut qu'applaudir au courage et à la volonté qu'elle a dû montrer pour résister aux obstacles que sa fortune même a sans doute opposés à son zèle, à son culte. Singuliers et ironiques contrastes du destin! C'est la misère, contre laquelle d'ordinaire ont à lutter, à leurs débuts, les grands et les vaillants artistes sortis du peuple. Et c'est contre la richesse, si l'on naît riche, qu'il faut combattre pour devenir un artiste.

L'une des aïeules de Mme de Biencourt, née de Chaponay, modelait et sculptait fort bien, paraît-il, à la fin du siècle dernier. Ce serait donc là un héritage de famille. Dès l'âge de treize ans, Mlle de Chaponay, qui vivait dans un château du Lyonnais, ayant vu un buste et plusieurs morceaux de sculpture, œuvres de son aïeule, se sentit prise de l'ambition d'imiter celle-ci. Elle se mit à modeler et à les copier; puis, ayant bien vite épuisé ses exemples sans lasser son ardeur, elle s'adressa à la nature qui lui prodiguait d'admirables et vivantes leçons : les bestiaux pâturant autour du château paternel, dans les prairies; le gibier et les chiens de chasse ou de bergerie, tout était bon à la jeune fille et lui donnait occasion de pétrir fiévreusement la glaise. Mais il fallait une direction à ces études rurales. Un artiste de Lyon, M. Louis Guy, peintre de mérite et fort expert en anatomie, vint aider de ses indications des efforts si persévérants. Quelques années s'écoulèrent ainsi,

Après 1858, étant venue à Paris, Mme de Biencourt, sur l'avis de M. Caïn, l'éminent sculpteur, demanda des conseils à un ornemaniste distingué, M. Auger. De rapides progrès furent le résultat de cet enseignement expérimenté.

Ce n'est que depuis 1867 que Mme de Biencourt applique son talent avec une prédilection attentive à la création de modèles pour la fabrication de bronzes — merveilleusement ciselés d'ailleurs — et d'objets d'orfèvrerie. Huit ou dix heures par jour d'un travail assidu, des dispositions rares, une imagination heureuse, au service d'un esprit volontaire, résolu, persistant, voilà ce qui a permis à cette artiste de conquérir l'habileté professionnelle qu'envierait plus d'un maître, et ce qui lui assure une originalité puissante. Ses bronzes ne sont pas répandus dans le commerce, comme bien on l'imagine ; mais ils sont en grand nombre chez ses amis, chez elle, dans son hôtel, et c'est un honneur enviable que de posséder un des objets créés par sa fantaisie.

Ceux qu'on a exposés au Musée des arts décoratifs ont été une surprise pour les personnes qui ignorent à quel degré souvent le talent aime à se couvrir de modestie, et ils ont montré à quel point Mme de Biencourt était maîtresse de son outil. Il suffit de l'avoir vue travailler dans un atelier tout encombré de plâtres, de modèles, de panneaux de divers styles, pour comprendre l'énergie de cette nature, la souplesse de ce talent, qui emprunte surtout au XVIIIe siècle son inspiration aimable, mais qui ne relève que de lui-même pour l'ingéniosité et le caprice de ses inventions. On a pu s'en convaincre en voyant cette cheminée du Musée des arts décoratifs, d'un galbe gras, *cossu*, hardiment profilée, dont la frise en bronze et les jambages sont ornés de motifs empruntés à la nature, ajustés, associés avec une science exacte de l'interprétation à de gracieuses fantaisies ornementales. En outre, voici des chenets d'une conception aussi pittoresque que l'exécution est intéressante et nerveuse ; voici une pendule, des coupes, des vases, dont les moindres détails sont étudiés avec un goût charmant.

Les quelques dessins qui accompagnent cet article ne peuvent donner qu'une idée bien insuffisante du charme de telles œuvres. Elles en rappellent du moins la silhouette à ceux qui ont pu les admirer et qui savent combien Mme de Biencourt met de soin et de conscience à les exécuter. Noble exemple, en vérité, donné par une femme dévouée au culte de l'art, et que cette Revue — dont la mission est généreuse — se devait de saluer.

ÉMILE RIVOLAEN.

CONSEILS PRATIQUES

PEINTURE SUR PORCELAINE ET SUR FAIENCE

(SUITE)

VI[1]

DÉCORATION DE LA PORCELAINE

Nous avons cherché jusqu'ici à donner aux lecteurs qui veulent bien nous suivre dans ces études des indications sur le matériel nécessaire au peintre céramiste, sur la composition, l'emploi, les qualités et les défauts des couleurs vitrifiables, ainsi que sur certaines pratiques générales qui ne demandent que du soin, un peu d'habileté et dans lesquelles l'art proprement dit n'entre pour rien ; il nous reste, avant d'aller plus loin, à jeter un

1. Voy. la *Revue des arts décoratifs*, 3e année, p. 16, 17, 59, 83, 112 et 141.

Encadrement de page composé et dessiné par M. Libonis.

coup d'œil d'ensemble sur les différents genres qui conviennent le mieux à la décoration de la porcelaine.

En principe, il ne faut jamais oublier que la peinture céramique doit être avant tout une peinture décorative, c'est-à-dire qu'elle doit être en rapport constant avec la forme et la destination de l'objet à décorer. Il est bien évident, en effet, qu'il y a un contresens choquant à orner la surface convexe d'un vase avec un sujet dans lequel un effet de perspective creuse une profondeur apparente et fait un vide, ou pour mieux dire, un *trou* qui détruit la forme. Les Grecs et les Chinois, dont les œuvres sont certainement les meilleurs modèles à étudier et les plus sûrs guides à suivre, ont toujours respecté cette grande loi de l'harmonie dans l'ensemble de leurs décorations; les premiers, en supprimant le modelé des figures et des ornements dont ils couvraient leurs vases; les seconds, en adoptant une perspective de convention dans laquelle le point de vue, placé très haut, montre les objets à vol d'oiseau et enlève ainsi les lointains et les successions de plans qui creuseraient la forme.

Il faut donc autant que possible éviter dans la décoration des vases les reproductions de tableaux si fort à la mode il y a trente ou quarante ans, et surtout des tableaux dans lesquels il y a un effet de perspective un peu prononcée ou même seulement des fonds un peu montés de ton.

Le rapport de convenance entre la décoration de l'objet et sa destination doit être également observé dans toute sa rigueur sous peine de créer des œuvres qui, malgré la perfection et le charme de leur exécution, ne seront jamais complètement satisfaisantes au point de vue de l'art. L'histoire de la décoration céramique dans les temps passés ne nous offre que de trop fréquents exemples de ce manque de concordance, même parmi les œuvres les plus universellement admirées : tels sont, entre autres, les plats ou bassins de Bernard Palissy, décorés de reptiles et de poissons. Au seul point de vue de l'art de la terre, ce sont évidemment de merveilleux chefs-d'œuvre auprès desquels pâlissent toutes les productions de la céramique; mais sous le rapport purement décoratif, il n'en est pas de même. Ici nous laissons la parole à un maître dont les jugements font autorité et dont l'art déplore la perte récente.

« .....Il y a quelque chose de choquant, disait M. Charles Blanc dans une de ses lectures à l'Académie, à ce qu'un vase paraisse d'un usage impossible, même lorsqu'il est purement décoratif... Et si les bassins de Palissy représentent une vipère endormie dans un îlot et des poissons qui nagent tout autour, il faut convenir que l'image de ces eaux vues en sens vertical devient un étrange contresens. On a beau dire que les pièces rustiques n'étaient d'aucun usage et qu'elles furent destinées uniquement à garnir un buffet ou un panneau, il n'en est pas moins désagréable de voir certains plats de Palissy figurer des salières alors que le plat est *dressé* contre le mur. Et ce qui ajoute encore au peu de convenance d'une telle décoration, c'est la vérité saisissante de ces lézards, de ces écrevisses, de ces poissons moulés sur nature, avec le chagriné de leur peau, le piquant de leurs pattes, l'imbrication de leurs écailles. Ici la perfection même du moulage et le trompé-l'œil nous paraissent être une circonstance aggravante... »

Si nous avons reproduit les quelques lignes qui précèdent, c'est pour que nos lecteurs se pénètrent bien de la nécessité absolue qu'il y a pour eux à apporter la plus grande attention dans le choix des motifs dont ils veulent faire usage pour la décoration des pièces qu'ils ont à peindre. Ils peuvent voir, en effet, que même parmi les œuvres de la céramique française du XVIe siècle les plus recherchées et les plus remarquables au point de vue céramique, il en est qui ne sont pas à l'abri d'une juste critique par suite du défaut de concordance entre la destination et l'ornementation.

A. Quantin Imp Edit

PANNEAU D'ORNEMENT

COMPOSITION DE M. HENRI LAMBERT

Dans la sphère plus modeste dont nous nous occupons, il en est malheureusement ainsi trop souvent et cela tient d'abord à un peu d'impatience, ensuite, et surtout, à beaucoup de paresse de la part des jeunes artistes. Le plus souvent on a un trop vif désir de voir terminée la pièce à peine commencée et dont on a rêvé de faire un chef-d'œuvre, on est impatient de la couvrir de couleur; on veut aussi, et c'est là le défaut le plus communément répandu parmi nos jeunes céramistes, s'éviter la peine de dessiner et on choisit parmi les documents que l'on a sous la main ceux qui par leurs dimensions se prêtent le mieux au travail facile du *décalque,* sans réfléchir aux contresens que l'on s'expose ainsi à commettre. Nous nous souvenons d'en avoir vu dans une des dernières expositions d'art industriel un exemple bien frappant : c'était une petite jardinière de forme carrée, décorée sur chacune de ses faces d'animaux décalqués d'après des lithographies de Victor Adam ou autres; sur un des côtés on voyait une chatte et un petit chat; sur les faces voisines, un âne et un groupe de deux vaches, et, sur la face postérieure, une poule et deux ou trois poussins; or il était arrivé ceci, c'est que la chatte et la poule étaient plus grosses que les vaches et l'âne. Et cependant l'auteur de cette jardinière est une jeune personne de talent, qui connaît bien le métier de peintre sur porcelaine, qui emploie la couleur avec beaucoup de franchise et de brio, et qui n'en a pas moins produit une œuvre absolument ridicule parce qu'elle n'avait pas voulu se donner la peine de dessiner.

Nous pourrions citer bien d'autres exemples : que de fois, entre autres, n'avons-nous pas vu au Salon ou dans les expositions industrielles des reproductions de tableaux de maîtres tronquées et défigurées par la diminution d'une partie du ciel ou du terrain, souvent même par la suppression de personnages secondaires ou d'accessoires importants, et cela pour faire entrer, pour ainsi dire de force, dans une dimension donnée un calque fait trop facilement sur une gravure ou une lithographie quelconque, alors qu'il eût été beaucoup plus honnête et plus intelligent de se donner un peu de mal et de dessiner tout l'ensemble en le réduisant!

Mais c'est malheureusement un des grands défauts de l'art actuel et surtout de l'art de la peinture sur porcelaine; on ne dessine plus. Dans la quantité innombrable de portraits sur émail ou sur porcelaine qui tapissent tous les ans les galeries du Salon, il n'y en a pas dix qui soient faits véritablement d'après nature ; tous sont décalqués, et même peints, sur des photographies; il en résulte des œuvres bâtardes, sans vérité, sans franchise, et qui ne valent pas même les portraits coloriés qui s'étalent dans les vitrines des photographes. Les miniaturistes d'autrefois étaient moins nombreux — heureusement — mais ils étaient plus consciencieux et surtout ils savaient dessiner. Sous ce rapport, nous sommes en pleine décadence.

En résumé, nous ne saurions trop recommander aux jeunes artistes de dessiner beaucoup et toujours sans se laisser entraîner trop vite par le désir de peindre; quant aux différentes façons de comprendre et d'interpréter les éléments divers qui peuvent convenir à la décoration céramique, fleurs, figures, ornements, paysages, etc., nous les indiquerons en les étudiant successivement sous le double point de vue du dessin et de l'exécution.

ÉDOUARD GARNIER.

(*A suivre.*)

LA MAISON MODÈLE

ÉTUDES ET TYPES D'AMEUBLEMENT

(SUITE [1])

LA CHAMBRE A COUCHER : DE LA DISPOSITION DES MEUBLES

II

Maintenant que l'exposition de l'Union centrale a fermé ses portes, nous allons pouvoir reprendre ici la série de nos causeries sur la *maison modèle,* objet de nos études, qu'elle nous a fait quelque peu négliger. Le lecteur se souvient peut-être qu'après avoir fait l'histoire du principal meuble de la chambre à coucher, c'est-à-dire du lit, et après en avoir examiné les divers types pouvant convenir selon l'âge, le sexe, le rang, la fortune de chacun, nous en étions restés au choix et à la disposition des autres meubles qui sont d'usage dans cette pièce.

Ces meubles peuvent être en assez grand nombre, cela est évident, bien qu'en principe on puisse ramener à trois ou quatre ceux qui sont essentiels. Mais le caprice de la mode et des mœurs en change la forme aussi bien que le besoin de luxe et la fortune. Une chambre à coucher habitée par une femme élégante à l'époque actuelle ne ressemble pas à la chambre d'une femme au siècle dernier, encore moins à celle des âges précédents. Nous verrons par des exemples curieux comment cette pièce a été successivement transformée par les usages sociaux, et nous referons en détail l'histoire des petits meubles employés aux siècles passés et dans le nôtre.

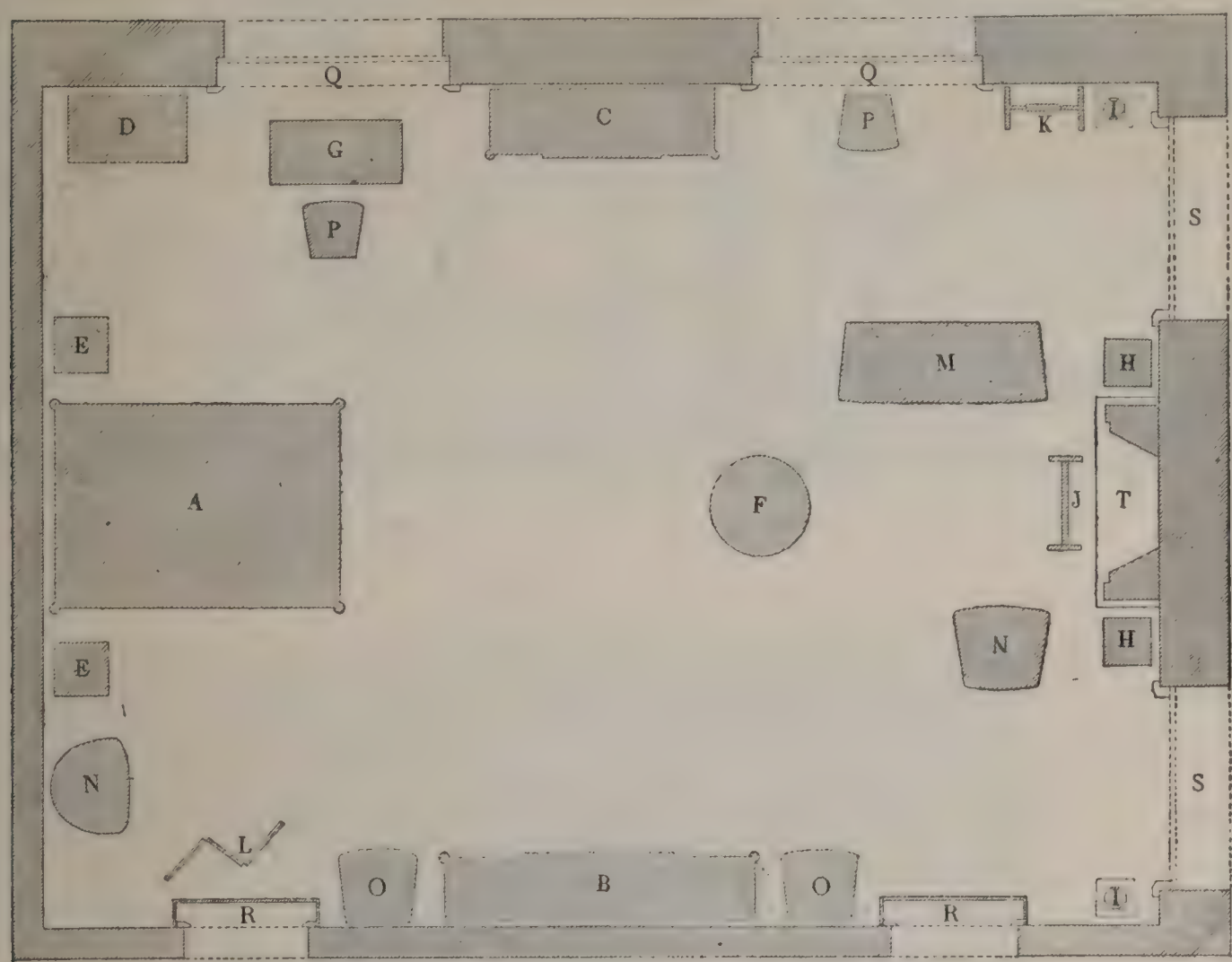
Aujourd'hui je ne veux que donner une sorte de base à notre prochaine causerie en produisant le modèle d'une chambre à coucher contemporaine, modèle qu'a bien voulu composer et dessiner spécialement pour la *Revue des Arts décoratifs* M. Henri Fourdinois, le grand ébéniste de notre époque, dont les œuvres, on peut le dire, seront un jour à l'égal de celles des Boule, des Cressent ou des Riesener, précieusement conservées dans les collections et dans les musées.

1. Voyez la *Revue,* 2e année, t. III, p. 41.

Ce modèle va nous servir non seulement pour nous guider sur les divers meubles adoptés de nos jours, mais aussi sur la manière de les disposer. En voici le plan.

La chambre en question, sans être d'une très grande richesse, a été conçue comme devant servir néanmoins à un jeune couple aimant le confortable et le luxe.

Elle comporte les meubles suivants :

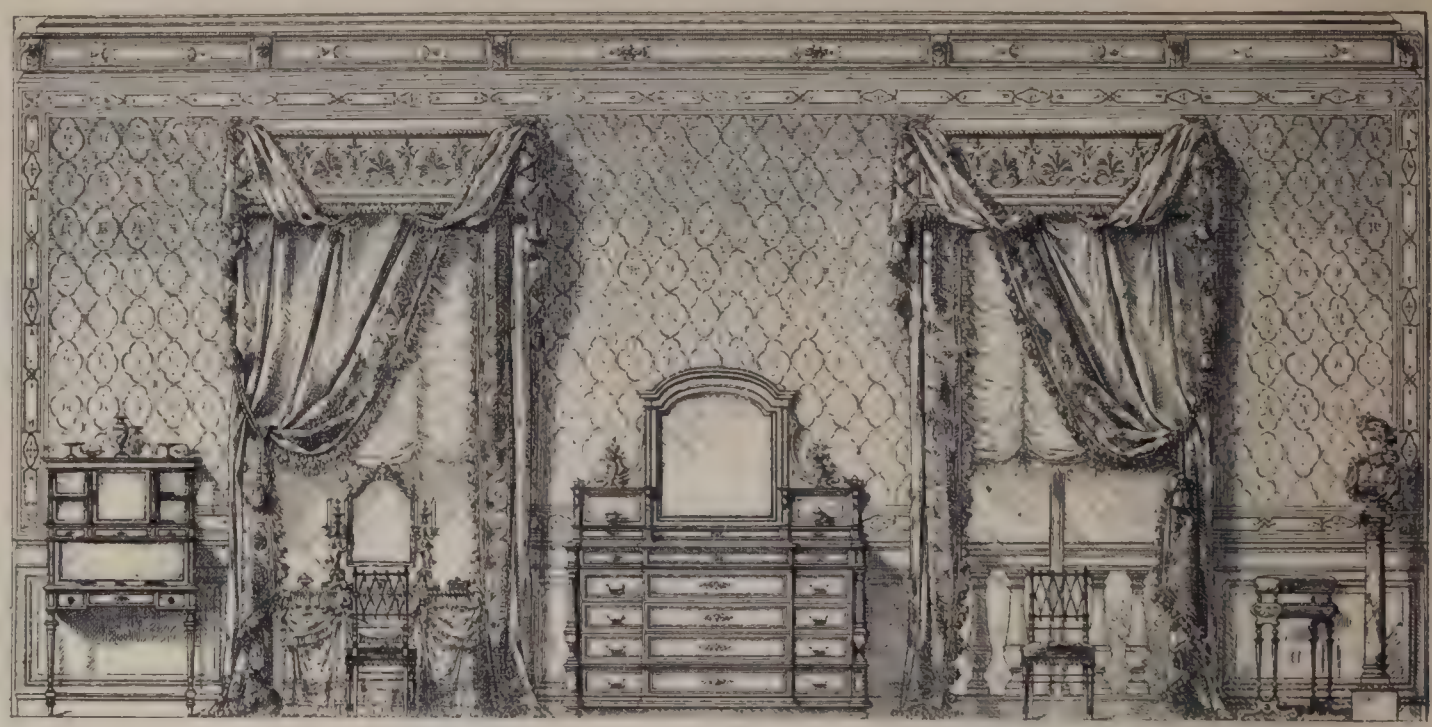


PLAN D'UNE CHAMBRE A COUCHER.

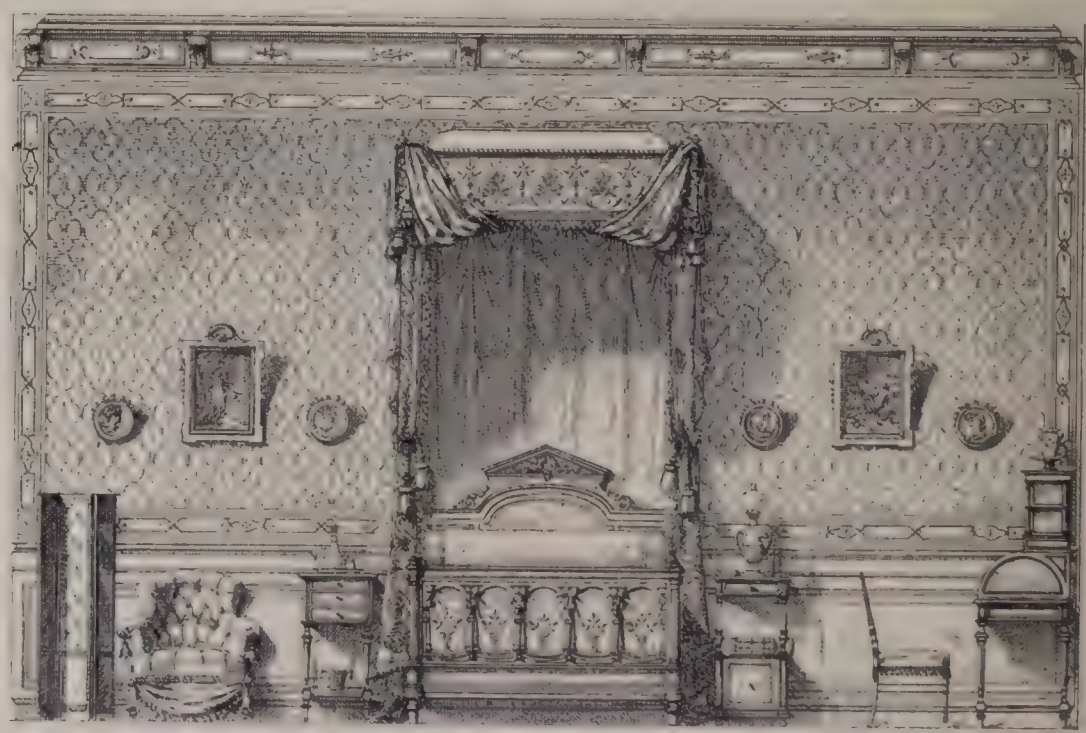
(Disposition des meubles).

Légende : A, lit ; — B, armoire à glaces, trois portes ; — C, commode ; — D, petit bureau ; — E, tables de nuit ; — F, guéridon ; — G, toilette Duchesse ; — H, table à ouvrage et table étagère ; — I, colonnes ; — J, écran ; — K, brodeuse ; — L, paravent ; — M, confortables ; — O, chaises coussins ; — P, chaises légères ; — Q, fenêtres ; — R, portières ; — S, portes ; — T, cheminée.

A. Le lit, vu de pieds, avec rideaux en serge vieux bleu, bordure en application et broderie sur les montants ; le bas avec franges Louis XIII à mouchets ; la doublure cachemire caroubier. Les rideaux sont relevés à l'antique par des choux : embrasses à glands. — Le châssis bois formant marquise, garni intérieurement de cachemire avec ornements d'or. — Un lambrequin en application et broderie sur un fond de serge bleu en trois parties, reliées par des jeux de glands sur les angles ; frange Louis XIII à gros mouchets. — Deux grands rideaux cachemire caroubier, avec gros marabout et galon, forment draperies sur le lambrequin. — Un couvre-pied en cachemire caroubier avec champs bleus et galons sur le dessus et les côtés. Une draperie à l'antique formant fond au pied du lit en cachemire caroubier avec quelques points de broderies et galons, chaîne festons relevés sur les colonnettes par des petits jeux d'olives.



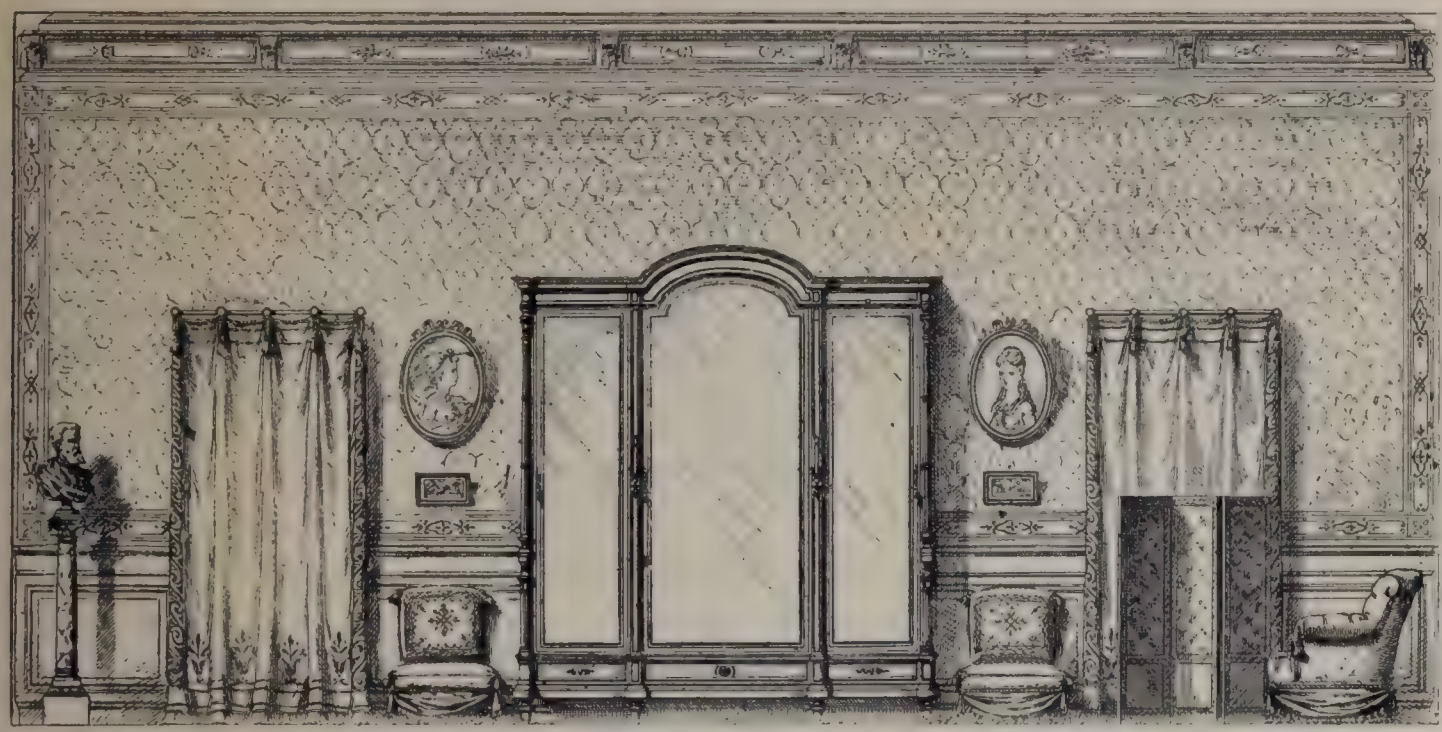
Légende : Petit bureau ; fenêtre ; toilette Duchesse ; chaise légère ; commode ; fenêtre ; chaise légère ; brodeuse ; colonne.



Légende : Petit bureau ; table de nuit ; lit ; autre table de nuit ; confortable.

MODÈLE D'UNE CHAMBRE A COUCHER COMPOSÉ ET

Par M. Henri



Légende : Colonne; portière; chaise-coussins; armoire à glaces, trois portes; autre chaise-conssins; portière; paravent; confortable.

Légende : Porte; cheminée; table à ouvrage et table liseuse.

ESSINÉ POUR LA *REVUE DES ARTS DÉCORATIFS*

OURDINOIS

B. Armoire a glaces a trois portes; ce meuble est d'invention moderne; il a remplacé la psyché, qu'on n'emploie plus que dans les chambres de très grandes dimensions. Ses tiroirs intérieurs sur les côtés servent pour les lingeries fines; la partie du milieu peut contenir quelques robes ou autres objets de costume qu'on ne veut point mettre dans l'armoire du cabinet de toilette.

C. Commode.

D. Petit bureau.

E. Deux tables de nuit.

F. Un guéridon.

G. Toilette duchesse, garnie de soie rouge, avec arrangement de rideaux et draperies en guipures.

H. Une table à ouvrage et une table à étagère ou bibliothèque liseuse.

I. Deux colonnes pour mettre des sculptures.

J. Écran.

K. Brodeuse.

L. Paravent à trois feuilles, bois recouvert, garni d'un petit lampas fantaisie, encadrées de galon.

M. Une chaise longue, garniture tendue, couverte en drap bleu, avec parmentage de peluche vieux rouge, galon et frange Louis XIII.

N. Deux confortables, capitonnés en drap bleu, avec draperies en peluche vieux rouge, franges et jeux de glands.

O. Chaises coussins, garniture tendue, couvertes en drap bleu, avec broderies, draperies placées au bas, avec franges, cartisanes et glands.

P. Chaises grecques, couvertes en drap, avec encadrement de galon, frange.

Q. Fenêtres. Rideaux serge vieux bleu, avec bordure sur les montants et bas, frange Louis XIII à mouchets. Un grand rideau relevé par une embrasse à glands, un rideau formant bonne grâce, doublure caroubier. — Un lambrequin en application avec le même arrangement que le lambrequin du lit. — Stores duchesse, en soie fantaisie dans les mêmes tons que le cachemire, ornements de franges et petits jeux de glands.

R. Portières placées à l'antique en serge bleue, bordure sur les montants, petits motifs en broderie placés au bas avec ornementation de galon et frange, doublure cachemire caroubier; la tête des portières relevée par des rosaces en bronze.

S. Portes.

T. Cheminée.

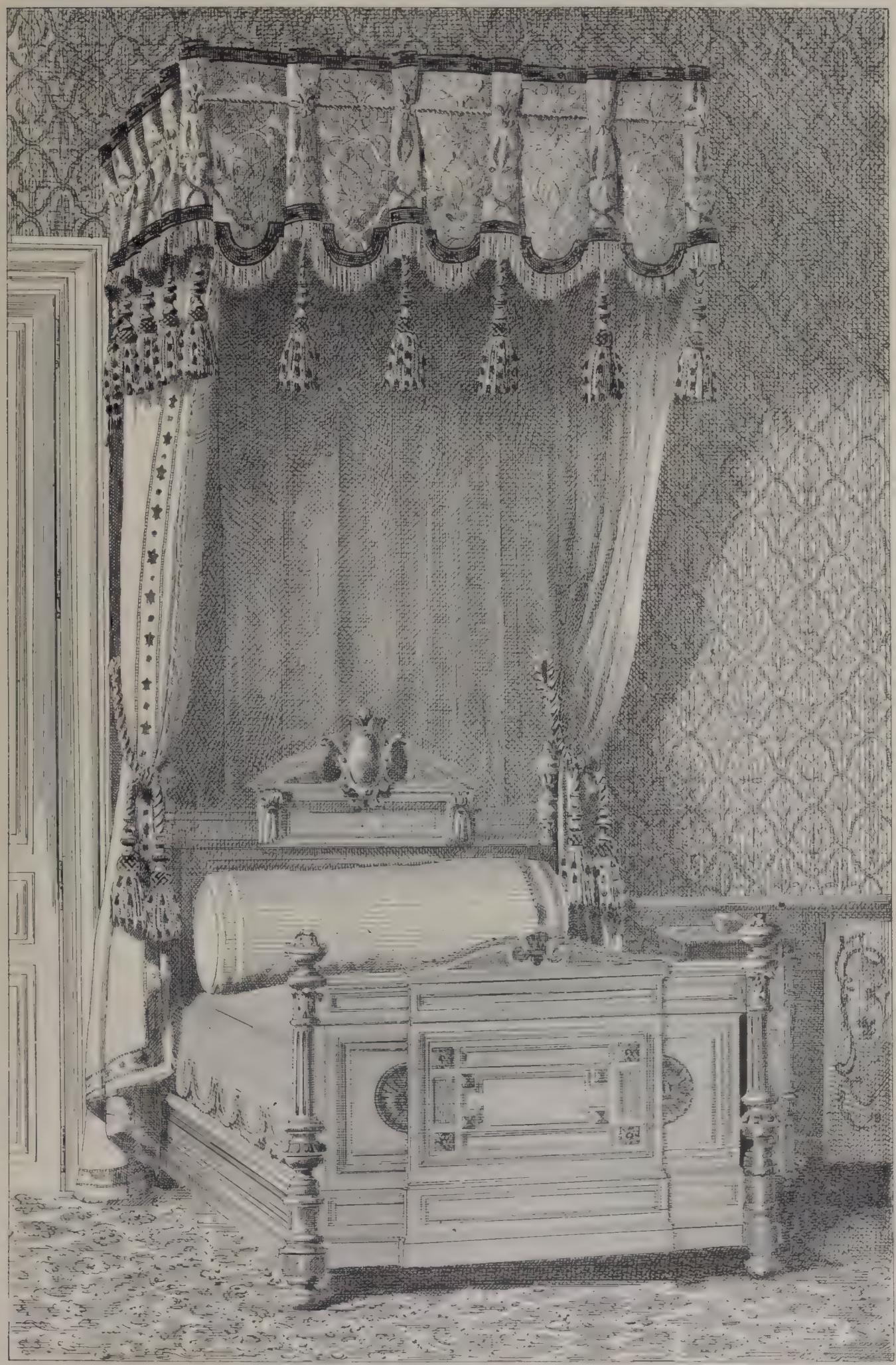
La décoration murale de cette chambre sera obtenue par une tenture placée sur les murs par panneaux en étoffe semé vieux rouge, avec encadrement et bordure.

Quant au choix du bois, il peut être en noyer dont le ton s'accorderait fort bien avec les couleurs des draperies que nous avons indiquées. On pourrait adopter aussi le palissandre poli, avec des frises à filets de couleurs pour retirer à ce bois son aspect un peu froid; ou bien encore l'acajou avec frises noires et filets de couleurs avec de légères moulures en bronze doré; ou bien encore le sapin verni, le sapin avec peinture, l'érable, l'érable avec peinture ou incrustations; le chêne, qui convient plutôt pour une chambre de garçon, comme nous l'avons dit; ou enfin le bois de fantaisie, tel que violette avec marqueterie de bronze, etc. Suivant le bois adopté, il faudra changer la qualité et la couleur de l'étoffe.

Victor Champier.

(*A suivre.*)

LA CHAMBRE A COUCHER (XIXe SIÈCLE)



LIT D'HOMME

(Exemple de simplicité élégante).

(2e SÉRIE).

A. Quantin, imprimeur-éditeur

Vue de Moscou

L'EXPOSITION DE MOSCOU

Quel enseignement offre cette brillante exposition industrielle qui est ouverte à Moscou depuis le mois de juin dernier ! Ceux qui croient qu'il n'y a en Russie que troubles politiques et énervement moral peuvent aisément se convaincre aujourd'hui de l'activité industrielle de ce peuple dont les produits luttent d'élégance et de perfection avec ceux de n'importe quel pays de l'Europe, et qui a fait depuis la dernière exposition universelle de 1878 des progrès véritablement incroyables. Dans un rapport officiel de notre consul à Saint-Pétersbourg, qui date de quelques mois, nous lisons ces lignes : « Le développement remarquable qu'a pris l'industrie russe, dans ces derniers temps, doit être attribué à deux causes principales : l'introduction du payement des droits de douane en or et la dépréciation des valeurs russes, dont le résultat, en effet, a été équivalent une surélévation du double des droits d'entrée. » Il est certain en effet, que pour le moment ce sont les protectionnistes qui tiennent en Russie le haut du pavé. Le ministre, M. Bunge, depuis qu'il est au pouvoir, a abandonné ses anciennes doctrines et vient encore de faire surélever les tarifs, pour les objets importés, sans discussion préalable et sans que les importateurs étrangers aient pu prendre leurs précautions. Il en résulte que les pelleteries, les fourrures, les tissus de lin et de chanvre, les tissus de coton, les tissus de laine, les tissus

Encadrement de page composé et dessiné par M. Libonis.

de soie, qui payaient déjà des droits énormes, subissent une augmentation considérable. Les articles de mode acquittent un droit de 150 francs le kilogr.; la lingerie, les vêtements confectionnés, les articles de toilette, qui payaient 38 pour 100 de la valeur, acquitteront désormais des droits au poids.

Avec cela comment veut-on que nos articles français d'exportation, ceux-là surtout qui étaient prisés pour leur valeur artistique et leur élégance, puissent résister au développement extraordinaire que prend en Russie la fabrication de ces mêmes articles? Déjà notre situation n'était pas belle et s'aggravait depuis quelques années. Que va-t-elle être bientôt, avec ces nouveaux tarifs? Dans le *Tableau général du commerce de la France pour 1881* qui vient de paraître, nous relevons des chiffres véritablement navrants et qui montrent la diminution graduelle, d'année en année, de nos exportations de produits d'art décoratif avec la Russie comme avec les autres peuples. Veut-on un exemple saisissant? Prenons simplement ces deux années 1875 et 1881; on va voir combien, à un si court intervalle, notre commerce avec ce pays a été atteint.

Exportations de France en Russie

	1875.	1881.
Tissus, passementerie et rubans de soie.....	4,339,791 fr.	1,782,340 fr.
Tissus, passementerie et rubans de laine.....	1,568,853	775,837
Mercerie et boutons.....	1,695,858	670,355
Papier, cartons, livres et gravures.....	1,354,149	541,039
Poteries, verres et cristaux.....	620,603	278,992
Tissus, passementerie et rubans de coton.....	144,961	150,592
Meubles.....	412,394	181,535

Le mouvement de décroissance continu qu'on remarque dans ce tableau va évidemment s'accentuer avec l'application des nouveaux tarifs prohibitifs. Il s'accentuera encore bien plus vite si la Russie réalise dans toutes les branches de son industrie les progrès rapides que vient attester l'Exposition de Moscou.

L'Exposition de Moscou est située au parc Petrowski, elle embrasse un terrain considérable. Les organisateurs se sont inspirés de notre Exposition universelle de 1867 et ont construit une vaste rotonde divisée en secteurs. Au centre se trouve un joli jardin où se fait entendre une excellente musique militaire. De chaque côté de la rotonde s'élèvent deux grands pavillons dont l'un est consacré aux beaux-arts et l'autre aux machines. Derrière ces bâtiments s'étend un vaste parc où circule un petit tramway électrique au milieu d'une foule de constructions élégantes qui renferment des expositions particulières, des cafés, des restaurants, des salles de concert, etc.

La bijouterie et l'orfèvrerie sont, de l'aveu de tous les visiteurs, les parties les plus remarquables de l'Exposition. Voici en quel termes M. de Vogüé s'exprime à ce sujet dans une étude récemment publiée par la *Revue des Deux Mondes :*

« Nous sommes ici devant la manifestation d'art la plus vivace et la plus originale du goût russe. Leurs orfèvres avaient depuis longtemps une réputation européenne; après l'Exposition de Moscou, ils peuvent se dire sans rivaux, de l'aveu unanime des étrangers. Cette supériorité tient en partie aux lois si puissantes de l'offre et de la demande. Dans ce pays, où les autres artistes ont à lutter contre mille difficultés, tout conspire au succès de l'argentier; sans parler de la pieuse munificence qui enrichit sans cesse les trésors des églises, toutes les habitudes de la vie russe réclament son concours; les marques d'attention

ARGENTERIE RUSSE

(*Encyclopédie des arts décoratifs de l'Orient*, Canson, édit.)

A. Quantin, éditeur.

Imp Lemercier & Cie Paris

du souverain, les témoignages de dévouement que lui retournent ses sujets, l'esprit corporatif, les jubilés après un certain nombre d'années de service, les anniversaires, tout se traduit en Russie par un échange continuel d'objets d'art d'un grand prix, dont on laisse l'invention à la fantaisie de l'artiste. Vous n'ouvrirez pas un journal sans y lire que telle assemblée de province a voté quelques milliers de roubles pour offrir à l'empereur une coupe, un plat en mémoire de tel événement; qu'un régiment a fait de même pour son colonel, les bourgeois d'une ville pour quelque personnage...

« Cette année, les grands orfèvres de Moscou sont sur les dents; les commandes se sont multipliées en prévision du couronnement; on peut les admirer dans les vitrines de MM. Sazikof, Chliebnikof, dans celle de M. Ovtchinnikof, qui tient la tête par la fertilité de l'invention et la perfection du travail. Voici des plats curieusement ciselés, représentant des scènes de l'histoire nationale, des aiguières, des samovars à la panse renflée surmontés d'animaux archaïques; sur l'argent mat courent des cordons d'inscriptions en lettres slavonnes, qui jouent dans l'ornementation russe le même rôle que les sentences koufiques dans l'ornementation arabe. Le style national, qui trahit la grande architecture, est parfaitement approprié au travail des métaux précieux, avec ses éléments raccourcis, ses lignes raides, son bariolage de couleurs.

« On sait quelle place tient dans l'orfèvrerie moscovite l'emploi des émaux mariés à l'or ou à l'argent mat. Le danger de cette décoration est dans le ton criard que donne parfois cette accumulation de losanges verts, rouges et bleus. M. Ovtchinnikof a trouvé un outremer très pâle, d'un effet charmant dans les rainures d'un service d'argent. Ce même artiste a voulu se signaler à l'Exposition par une conquête plus importante; il a ressuscité le procédé byzantin des émaux cloisonnés appliqués à la figure humaine. Jusqu'ici, sur les pièces émaillées, on se contentait de peindre les figures; l'orfèvre de Moscou nous présente un évangéliaire avec le Christ en croix et les douze apôtres, reproduits en cloisonné. Les nervures d'or figurent les côtes, les saillies des muscles et des os; la pâte rose simule la chair. Le résultat n'est pas encore parfait, mais le procédé est acquis. M. Ovtchinnikof a dérobé un autre secret aux Japonais; il expose deux pots d'un bel émail rouge avec des applications de feuillages en argent; l'ombre portée par ces feuillages est naturellement obtenue sur l'émail par un artifice de cuisson. Je n'en finirais pas d'énumérer les trouvailles et les élégances accumulées dans cette salle, les nielles délicates, imitées du Caucase et bien perfectionnées, les nimbes d'*icones* en gemmes et émaux copiés sur le diadème d'une tsarine du XVIIe siècle, les couvertures de missels où le filigrane de vermeil et les réseaux de perles enlacent élégamment des fleurs d'émail blanc. Il faut se borner et terminer en admirant la pièce de résistance de l'Exposition, le monument symbolique de la libération des Bulgares, toujours chez M. Ovtchinnikof. Ce monument, d'un mètre de haut, représente un cavalier abritant une jeune fille dans les plis du drapeau sur un socle de marbre rouge; par une heureuse invention, on a rompu la monotonie du socle en faisant courir sur les plinthes deux soldats, Bulgare et Monténégrin. Ces deux figurines sont exécutées avec une hardiesse et un sentiment de vie dignes de la Renaissance. J'ai plaisir à constater qu'elles ont été modelées par un de nos compatriotes, M. Lanseret, le même qui a renouvelé ici le bronze d'art avec ses groupes de chevaux cosaques et de bachi-bouzouks si naturels, si mouvementés. Ce jeune artiste fait autant d'honneur à sa patrie d'origine qu'au pays où il travaille. »

On dira sans doute que toutes ces maisons étrangères ont à leur tête des directeurs français, allemands ou anglais. D'accord; mais ce qui n'en est pas moins vrai, c'est que ces industriels ont créé des établissements qui aujourd'hui sont russes et qui donnent à la Russie des produits remarquables, qu'elle n'a pas à faire venir de l'étranger.

Ce qui a contribué pour une forte part à donner aux arts décoratifs de la Russie cet élan dont les conséquences vont être si considérables, ce sont à coup sûr les études archéologiques entreprises depuis une vingtaine d'années et grâce auxquelles l'art russe proprement dit, l'art ancien, celui qui dormait dans le cœur du peuple, celui qui est un fruit naturel de la race, a été remis en honneur. Pendant plusieurs siècles, cet art-là, cet art national avait été violemment étouffé par une imitation de l'art occidental, étiolé et peu intéressant.

Le rédacteur en chef de cette revue, M. Victor Champier, a expliqué, il y a trois ans, dans un de ses volumes si substantiels, qu'il publie sous le titre de l'*Année artistique*, quels efforts se font en Russie pour ramener les industriels à l'étude des origines nationales de l'art russe. Depuis 1878 l'essor est devenu considérable. Les hommes éminents qui conduisent le mouvement de réaction contre l'art occidental ont dit avec raison que si la Russie veut prendre part avec avantage à cette grande lutte des peuples pour la vie de leur industrie artistique, il faut qu'elle revienne à son art original. C'est pour cela que les écoles et les musées se fondent et se multiplient.

A Moscou, l'école Strogonoff, organisée en 1860 d'après les plans de M. V. de Boutovsky, est aujourd'hui un établissement de premier ordre. Il y a des classes spéciales pour le dessin, la peinture sur étoffe, pour impression et tissage, pour l'orfèvrerie, la joaillerie, la serrurerie, l'ébénisterie et la céramique. Afin de compléter cet enseignement par la pratique, les élèves, pendant les vacances, s'exercent dans des fabriques à titre d'apprentis. A côté de l'école Strogonoff il y a le musée d'art et d'industrie, fondé en 1863, au moyen d'une souscription publique, qui produisit 300,000 francs employés à un premier achat de collection. Il est dirigé par M. de Boutovsky et depuis 1868 — année où il fut inauguré — il n'a pas cessé de s'enrichir. Nous renvoyons à l'*Année artistique* de M. Victor Champier pour le détail qui concerne ces établissements et ceux des autres villes. Un esprit très large dirige partout l'enseignement; on cherche des modèles en France, en Allemagne, à Kensington, en Orient. Dans ces conditions il est presque impossible qu'une vocation sérieuse ne trouve pas à se développer. M. de Vogüé, que nous citions tout à l'heure, dit, en parlant du résultat donné par ces écoles : « Tous ces établissements ont leur exposition particulière à Moscou; on voit ce qui existait, il y a dix ans, des essais gauches, sans goût, sans style, et ce à quoi l'on est arrivé aujourd'hui : un dessin habile, inventif, l'accommodation du style russe aux besoins de l'orfèvrerie, de la ferronnerie, de la céramique, de l'ameublement, des impressions sur tissus. C'est de là que sortent les cartons élégants qui ont permis aux étoffes imprimées de faire si bonne figure à l'Exposition. Des procédés nouveaux sont en honneur : ainsi la gravure par la pointe rouge, sur une planche de bois qui emprunte à l'action du feu de beaux tons fauves. On obtient ainsi des panneaux de meubles d'un caractère très artistique. »

On comprend après cela la statistique affligeante que nous donnions en commençant. De plus en plus la Russie saura maintenant se suffire à elle-même pour ce qui concerne les industries d'art. Une génération nouvelle de dessinateurs est formée; à son tour une génération d'ouvriers commence à venir, qui va travailler sur ces modèles et faire progresser les industries restées en arrière, comme celles de l'ameublement, de la céramique ou de la verrerie. Quant aux autres, dès aujourd'hui il est reconnu qu'elles n'ont plus besoin de tuteurs.

C. B. G.

LA VENTE PAUL DE HAMBOURG

Cologne, 9 décembre 1882.

La vente de la collection d'objets d'art et de curiosité de M. Paul de Hambourg a été un des grands événements de l'automne, et pour les amateurs et pour les différents musées des arts et métiers qui y ont envoyé leurs délégués. Elle a eu lieu à Cologne, du 16 au 24 octobre, dans la grande salle du Casino, où MM. Lempertz frères avaient arrangé les divers groupes avec autant de goût que de savoir-faire. Une exposition de plusieurs jours précéda la vente, dont le résultat répondit à la réputation de cette collection remarquable, dont une partie avait brillamment figuré à l'exposition de Dusseldorf, en 1880, et à l'exposition héraldique à Berlin, en 1882.

La collection Paul comprenait presque toutes les branches des arts décoratifs : la céramique, la nacrerie, l'orfèvrerie, l'émaillerie, la serrurerie, les bronzes et métaux divers, la sculpture en ivoire et en bois, les médailles et le tissu ; les tableaux et les livres étaient, tant en nombre qu'en valeur artistique, très inférieurs au reste. L'intérêt principal s'attachait cependant à l'orfèvrerie, à la serrurerie, aux métaux, à la céramique et aux émaux. Comme d'habitude, il y avait parmi les mille six cent soixante-dix-huit numéros assez d'objets d'une valeur médiocre. Une grande coupe, plutôt surtout de table, en argent repoussé et doré, attribuée à Benvenuto Cellini et faisant partie de la célèbre série de douze coupes appartenant autrefois à la famille princière des Aldobrandini, fut vivement disputée et ne se vendit qu'à 15,000 marcs. Sept de ces coupes impériales (ainsi nommées parce que chacune d'entre elles est consacrée à la mémoire d'un empereur romain) sont la propriété de M. de Rothschild. Celle de la collection Paul est couronnée par la statuette de l'empereur Néron, haute de près de $0^{m},11$; le plateau, d'un diamètre d'un peu plus de $0^{m},37$, est divisé en quatre parties représentant l'entrée triomphale d'un empereur, une lutte de gladiateurs à Rome, un sacrifice à Apis et une réunion de bâtiments publics et de palais superbes ; le tout d'une exquise délicatesse quant aux détails et faisant preuve d'une habileté rare de l'artiste. Un pied finement profilé porte la coupe et la statuette s'élève sur un petit socle proportionné. Le poids de la pièce entière se monte à 3,072 grammes. Une rangée de fort beaux gobelets, pour la plupart de provenance allemande et l'œuvre des grands orfèvres d'Augsbourg et de Nuremberg à l'époque de la Renaissance, vient se joindre à la coupe Aldobrandini. Un gobelet en argent doré, marqué d'un V, surmonté d'une couronne, porte l'inscription allemande : « Si Dieu est pour nous, qui peut être contre nous? » Sur le couvercle se trouve une charmante statuette de saint Martin donnant son manteau aux pauvres ; une sirène de formes gracieuses orne l'anse et le corps est entouré d'une suite de huit médaillons séparés par des cariatides et gravés d'une main de maître d'après les compositions de H.-S. Beham, célébrant les

travaux d'Hercule. Le tout pèse 488 grammes (2,900 marcs). Un gobelet du XVIIe siècle — l'autre date du XVIe — porte la marque F. Z.; il est l'œuvre d'un orfèvre d'Augsbourg, et un fort beau spécimen de la Renaissance en Allemagne, trois médaillons entourés de têtes d'anges et de guirlandes de fruits représentent la Paix, la Justice et le Commerce (2,900 marcs). Une coquille de nautile monté sur un pied en argent doré, représentant l'Amour et gravé en noir d'une manière exquise, est signée E. Beleekin f.; elle porte en plus la marque d'Augsbourg et les initiales C. A. (2,535 marcs). Une grande coupe à couvercle, haute de 0^m52, en argent repoussé et doré, couronnée d'un guerrier armé avec un drapeau à la main, est l'œuvre de Hans Pezalt (1,750 marcs). Parmi les bijoux, il y avait des pièces charmantes, surtout en style Renaissance. Un médaillon imitant un bateau peuplé de trois guerriers avec une voile en émail blanc, marqué aux armes d'une famille princière et orné de pendeloques en perles fines, monta à 1,900 marcs, et un collier Renaissance composé de pierres précieuses et de perles fines réunies par des sagettes en or suivit à 1,700 marcs. Pour les amateurs de parures originales, il y avait la garniture complète d'une toilette de mariée campagnarde, comme elle est encore en usage au nord de l'Allemagne; elle se compose de douze boutons en filigrane d'argent, d'un collier de grosses perles en ambre jaune, de souliers à boucles d'argent et de plusieurs autres objets en argent (300 marcs). Une grosse bague Renaissance en or rehaussé d'émaux et portant au chaton un rubis et deux figures d'anges fut vivement disputée et ne s'adjugea qu'à 3,000 marcs. En fait de bagues nuptiales juives, il y avait tout un choix de jolies formes variées. Au premier rang des pièces en cuivre repoussé brillait un grand plat rond, ouvrage vénitien de l'époque de la Renaissance; un écusson d'armoiries occupe le centre, entouré de guirlandes de branchages et de mascarons; l'harmonie de l'ensemble trahit une main de maître (1,900 marcs).

Gobelet allemand de la Renaissance.
(Vendu 2,900 marcs à la vente Paul, de Hambourg.)

Quatre statuettes en fer forgé et ciselé, travail d'Augsbourg du XVIe siècle, étonnèrent par la netteté du dessin et le réalisme voulu se révélant dans la composition. Elles représentaient Jupiter, Saturne, Mercure et Vénus; chacune de ces statuettes était placée sur un chapiteau corinthien (3,000 marcs). La garde, la poignée et le pommeau d'une épée d'apparat, travail italien du XVIe siècle, tout couverts de sculptures en relief qui représentent des combats de cavalerie, une frise composée de chevaliers, de trophées d'armes et d'arabesques forme la bordure, le tout d'une rare perfection (2,800 marcs). Une autre garniture complète, garde, poignée et pommeau d'une épée française de la même époque, est fort belle aussi : des scènes de combats de cavalerie y prédominent également, mais l'exécution en haut relief est différente (1,550 marcs). Pour une troisième, c'est surtout le travail remarquable du fer ciselé et repercé à jour qui fait sa valeur.

Les ustensiles de table, de toilette et de travail, trousses et nécessaires, couteaux, fourchettes et cuillers, presque sans exception d'une monture artistique, formèrent une collection à part. Ces cent quarante-cinq numéros se vendirent ensemble 80,000 marcs ou 100,000 fr. Deux trousses complètes, une de jardinier et une de forgeron, chacune composée de neuf pièces d'une ornementation admirable, autant pour la monture que pour le reste, style du XVIe siècle, formèrent le point de mire de tous les yeux. La trousse de jardinier est un travail français et quelques-uns des ustensiles portent l'inscription « Faict à Molins, à la Palme ». Une

trousse avec gaîne en peau de serpent, composée d'un couteau et de deux fourchettes dont le manche se termine par une tête chimérique en argent, est un chef-d'œuvre des ateliers de Regensbourg au XVIe siècle; une trousse vénitienne de la même époque a son pendant au musée Correr à Venise, et une autre sort de la collection de San-Donato. M. Paul avait su profiter de chaque vente pour enrichir sa collection. Un couteau à manche en ivoire sculpté de 1605, représentant des scènes bibliques et allégoriques accompagnées de bandes avec la légende, le tout d'une exécution minutieuse, fait preuve de l'habileté des artistes de Nuremberg au XVIIe siècle.

Les ivoires étaient moins nombreux, mais fort remarquables. Les émaux français, byzantins et romans occupaient une place d'honneur dans la collection Paul. Sur un grand triptyque haut de 0m,60, fort bien conservé et daté du XIIIe siècle, se voient le dernier jugement, des saints et des apôtres en haut-relief sur un fond en cuivre parsemé de fleurettes en émail champlevé; le lis royal de France s'y retrouve plusieurs fois (5,300 marcs). Une grande châsse en cuivre gravé, repoussé, doré et rehaussé d'émaux en taille d'épargne, présente des médaillons avec les armes alliées de France et d'Angleterre; deux anges soutiennent la tête d'un évêque sur le toit, et une crête formant toit à jour surmonte le tout (14,000 marcs). C'est un travail français ayant jadis fait partie du trésor de l'abbaye de Toulouse. Une petite châsse en cuivre gravé, repoussé, doré et rehaussé d'émaux, appartenait autrefois à la collection Papier; elle est un travail de Limoges du XIIIe siècle, comme deux coupes peu évasées, dites coupes jumelles, aux armes de plusieurs familles nobles de France. Sur la crête d'une troisième châsse se voient les mages chevauchant vers l'enfant Jésus qu'ils adorent sur la plaque principale (2,600 marcs). La forme originale et rare d'une autre châsse représentant la sainte Vierge avec l'enfant Jésus assis sur un trône en émail champlevé la rend particulièrement intéressante. C'est un travail rhénan du XIIIe siècle; le tout a une hauteur de 0m,28, la statuette est dorée et la Vierge tient le sceptre de la main droite; l'enfant lève la main droite pour bénir (3,300 marcs). Les émaux de Limoges comptaient plusieurs pièces superbes. En premier lieu, un grand triptyque de Nardon Penicaud, le Portement de croix, le Calvaire et la Descente de croix (8,400 marcs), deux plaques de Martin Didier, dont l'une, marquée de son monogramme, représente les Grâces d'après l'antique en grisaille (3,900 marcs), et l'autre, Silène avec un faune et une bacchante, en grisaille teintée rehaussée de couleurs et d'or (3,000 marcs).

Coupe à couvercle.
Travail allemand de l'orfèvre Hans Pezalt.
Vendue 1,750 marcs à la vente Paul, de Hambourg.)

Pour la céramique, M. Paul avait encore eu la main heureuse. Disons de suite qu'il avait su dénicher une délicieuse petite coupe en faïence d'Oiron, haute de 0m,14 et portant sur le plateau d'un diamètre de 0m,20 le monogramme d'Henri II et les armes de France avec le lis royal. Des mascarons, des lions et des coquilles ornent le pied garni de niches avec des amours et entouré d'un collier formé de demi-lunes. Le tout en pâte fine blanche décorée d'arabesques incrustées en brun (7,700 marcs). Beaucoup d'ama-

teurs hésitaient pour la simple raison que cette belle pièce n'était pas faite pour s'accorder avec d'autres faïences qu'ils possédaient déjà. Une corbeille ronde sur pied, décorée de mascarons et à bordure festonnée, faïence de Bernard Palissy, a son pendant au Louvre, dans la collection Sauvageot (680 marcs). Quant aux autres faïences d'origine française, hollandaise et allemande, il y a eu un peu de tout : vieux Rouen, vieux Delft, des plats, des assiettes, des coupes, des carreaux et même un fourneau en faïence de Delft. Les poteries de grès se retrouvaient ici en pays de connaissance, car la majeure partie d'entre elles sortait des fabriques rhénanes de Siegbourg et de Frechen, près de Cologne, Greuzhausen, de Nassau et de Höhr, près de Coblence et de Raeren entre Eupen et Aix-la-Chapelle. Il y avait de fort belles pièces très bien conservées, et les collectionneurs se les disputaient avec vivacité, d'autant plus que la mode s'est tournée du côté de ces canettes élancées en grès blanc, de ces cruches et de ces pots, qu'on a déjà vendus si cher lors de la vente de la collection d'Huyvelter de Gand.

Coquille de nautile marti sur pied en argent doré
Travail allemand (XVIIe siècle)
Signée : BELEEKIN.

Vendu 2,535 marcs à la vente Paul de Hambourg.

Les majoliques réclament une place à part. Ces belles faïences hispano-mauresques à reflets métalliques cuivreux, devenues si rares de nos jours, étaient représentées par plusieurs grands plats ; six assiettes en faïence de Linelos rappellent par leur ornementation d'un caractère tout à fait oriental l'origine de ces artistes exilés. Un grand plat siculo-arabe décoré d'arabesques bleues et à reflets métalliques cuivreux ne fut adjugé qu'à 1,000 marcs. Pour l'Italie, c'était autre chose encore : presque aucune des grandes fabriques de majoliques ne manquait. Pesaro, Faënza, Gubbio, Urbino, Castel-Durante, Cafagiali, Diruta, Castelli, Savone, Siéna, la Fratta et Venise brillaient sans exception par leurs œuvres.

Parmi les porcelaines, il y avait quelques belles plaques de Sèvres, un choix charmant de Wedgwood, plusieurs pièces remarquables de vieux Saxe et une série de porcelaines orientales. La verrerie allemande comprenait un grand vidrecome de 1679 décoré des armes du saint-empire romain avec ses dépendances, d'une hauteur de $0^m,32$ et d'un diamètre de $0^m,18$; c'était le vidrecome de la corporation des forgerons (1,500 marcs). Un autre vidrecome de 1648 en verre vert émaillé en couleur, orné d'une légende picuse en vers, était celui de la corporation des drapiers. Il est surtout remarquable par sa décoration : treize personnes sont assises autour d'une table et un chevalier armé arrive comme pour leur annoncer la paix de Munster et d'Osnabruck (1,100 marcs). Disons, pour terminer, que les enchères se soutinrent jusqu'à la fin et que même les objets de moindre valeur trouvèrent acquéreur à des prix très satisfaisants.

HERMANN BILLUNG.

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. QUANTIN.

LES MAITRES

DE L'INDUSTRIE FRANÇAISE

AU XIXE SIÈCLE[1]

F.-D. FROMENT-MEURICE

ARGENTIER DE LA VILLE DE PARIS

1802-1855

C'EST en recueillant des notes, au courant des lectures, sur l'ensemble et le détail du mouvement littéraire et artistique compris sous la dénomination générale de Romantisme que m'est apparue la figure de Froment-Meurice, l'orfèvre par excellence de cette curieuse et brillante période. Elle me parut tenir sa place avec autant d'originalité que de raison dans ces groupes de peintres et de sculpteurs, de poètes, de musiciens, d'historiens, d'acteurs, qui ont marqué d'un cachet énergique le second tiers de notre grand XIXe siècle.

Je m'y arrêtai. Mais je n'aurais pu tracer qu'un croquis, et non détacher un ensemble, sans la piété filiale et sans l'obligeance de sa famille. Là seulement je pouvais chercher et j'ai trouvé les matériaux essentiels de cette étude : des pièces de bijouterie, de joaillerie, d'orfèvrerie, amoureusement conservées par des amateurs délicats, les dossiers à consulter à propos des récompenses obtenues dans les grandes expositions, et aussi quelques traits intimes. Si j'arrive à intéresser mon lecteur par le récit détaillé d'une vie vouée

1. Sous ce titre : *F.-D. Froment-Meurice, argentier de la ville de Paris, 1802-1855* (chez Jouaust, 1 vol. gr. in-8°, avec bois dans le texte et eaux-fortes. — *Note de la rédaction.*

Encadrement de page composé et dessiné, pour la *Revue des Arts décoratifs*, par M. Henri Poterlet

au double labeur de la conception et de la réalisation à la fois artistiques et industrielles, qu'il sache que là surtout j'aurai puisé.

***

Né à Paris, le 31 décembre 1802, dans une fabrique d'orfèvrerie qui n'avait de plus ancienne qu'elle (1774) que celle d'Odiot le père, Froment eut des crayons, des burins, des échoppes pour joujoux.

A seize ans, il quitta l'atelier de son père, qui l'avait commencé, pour continuer ses années d'apprentissage de ciseleur chez M. Lenglet. Puis il reprit ses études de dessin et de sculpture dans la voie de l'école de Girodet. « Plus tard, lié d'intimité avec Fauconnier, a-t-il écrit, j'ai profité plus encore de l'exemple et des conseils de Wagner, à si bon droit placé *le premier dans son art.* »

L'Harmonie; broche appartenant à Mme Froment-Meurice mère, 1845.

Il avait été un fils tendre, il fit toujours une large part à la vie d'intérieur. En 1829, sa jeune femme le laissa veuf, presque au moment où il venait de la prendre, avec une fille qui fut l'objet de ses plus chères affections. La réunion des deux noms provient des deux mariages de sa mère : l'un avec un Froment, le second avec un Meurice. Il se remaria en 1836, et sa nouvelle femme, la vaillante compagne de sa vie laborieuse, lui donna une seconde fille qui éclairait de son charme enfantin ses dernières années, puis un fils, M. Émile Froment-Meurice, lequel perpétue, avec un goût attentif, une loyauté avenante, les hautes traditions de la maison. Une sœur aussi associa son dévouement à cette vie si pleine.

Ferdinand de Lasteyrie a raconté ses commencements de travail et de fortune dans un article nécrologique (*le Siècle*, 27 mars 1855).

Les temps qu'a traversés Froment-Meurice ont vu se presser des événements politiques bien graves et bien passionnants ! Nul citoyen n'a pu y demeurer indifférent. Ils renversaient des édifices séculaires, ils jetaient des fondations nouvelles, ils brisaient des liens, exaltaient des espérances. Je ne sais rien des surprises ou des désenchantements de Froment-Meurice. Cette enquête est hors de mon sujet d'étude. Mais je sais que, élevé par une mère chrétienne, il ne renia jamais la protection dont avaient entouré ses débuts des membres du haut clergé, tels que l'abbé de Lecalprade et l'abbé Deguerry. En 1848, le fait de l'établissement d'une forme nouvelle de gouvernement atteignant momentanément l'orfèvrerie, l'abbé Deguerry l'aida à ne point fermer ses ateliers en lui commandant les grands reliquaires et l'ostensoir de l'église de la Madeleine.

Il se signala par son dévouement courageux lors du terrible choléra de 1832.

Au sac de l'évêché, en 1830, il avait failli être jeté par-dessus le parapet du quai, à un moment où la foule, dont on n'a pas nettement connu les desseins, refoulait la garde nationale. Malgré son influence dans son quartier, — celui de l'Hôtel-de-Ville, jusqu'à la proclamation de l'empire, — il ne posa jamais nulle part aucune candidature.

Il n'était point un sceptique, ayant gardé le souvenir respectueux des familles royales et princières. Son lot était le Travail, cette âpre inquiétude du parfait, qui absorbe les heures, crée les illusions tenaces, et qui trouve sa hautaine satisfaction, — en dehors des récompenses hasardeuses de la vie sociale, — dans les quotidiennes aventures des recherches du métier...

Dans une *Histoire de l'orfèvrerie française*, nous eussions insisté sur les précurseurs et les émules de Froment-Meurice. Dans l'industrie, dans l'art comme dans la science et dans la littérature, il n'est ni un homme ni une œuvre qui n'aient été précédés, aidés sciemment ou inconsciemment par une ébauche, un effort, une parole, un inconnu. Le présent ignore souvent ce que l'histoire découvre toujours à ce propos.

Mais cette Étude est strictement limitée à un orfèvre qui nous a paru avoir exprimé, avec une intensité particulière, l'esprit du mouvement romantique, à la façon de Delacroix dans la peinture, Préault dans la sculpture, Berlioz dans la musique, Célestin Nanteuil dans l'eau-forte, Théophile Gautier dans la critique, M. Victor Hugo dans la poésie, le drame, le roman. Nous ne pouvons élargir notre cadre, qui est à la taille d'un des colonels de cette campagne. La description que nous allons donner des pièces qui sortirent de ses ateliers, de 1840 à 1855, nous fournira plus d'une occasion de réflexions générales ou de citations de contemporains. Son action sur la haute fabrication de son temps s'en déduira de soi.

En 1839, Froment-Meurice reçut une médaille d'argent à la suite de l'Exposition des produits de l'industrie française.

« La fabrique de M. Froment-Meurice, anciennement à l'arcade Saint-Jean, lit-on dans le rapport de M. Héricart de Thury, est une des plus anciennes de Paris, mais c'est à M. Froment-Meurice qu'elle doit son illustration et le haut rang qu'elle occupe par la disposition et le genre de travail qu'il a introduits dans la fabrication, au moyen de bons modèles et de ciseleurs de premier mérite. Ainsi il a pris M. Richard pour fondeur et M. Vechte pour ciseleur, tout en faisant lui-même une partie de ses dessins et modèles. Les produits exposés sont remarquables par leur bon goût, leur fini et le gracieux des formes, la modération des prix; la même perfection se distingue dans la joaillerie. »

Ces lignes s'appliquent à la section *Bijouterie, Joaillerie* (t. III, p. 45 et 46).

On lisait, à propos de la section *Orfèvrerie d'argent* (p. 9 et 92) :

Miroir à main, exécuté par F. Froment-Meurice, 1845.

« C'est un bon dessinateur et un habile fabricant : il cherche à réunir le dessin, la ciselure et le bon marché.

« L'estampage, qui se retrouve toutes les fois qu'on veut de l'économie, ne se prête pas facilement à l'application de la ciselure, et M. Froment-Meurice paraît employer le moulage de préférence aux autres procédés économiques. Avec des modèles bien faits et des fondeurs habiles, il obtient des surmoulés parfaitement nets, sur lesquels la ciselure n'a plus rien à faire. »

Nous ne connaissons pas « le service à thé, style du XVIe siècle, avec des dispositions qui rappellent le genre oriental », qui fut cité et qui, nous l'avouons, nous suscite certaines méfiances. Le mélange des styles, l'architecte Davioud nous en a donné, dans le

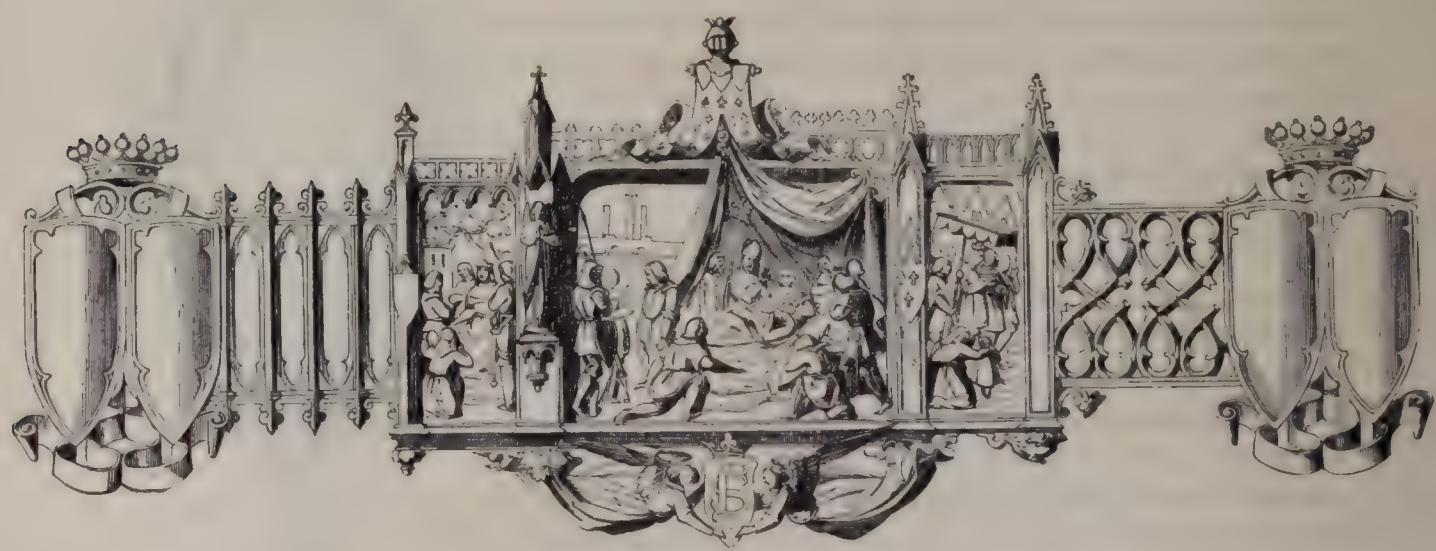
palais du Trocadéro, un exemple topique. Il n'y a plus à y revenir, ni dans les commandes officielles ni dans la haute industrie d'art.

Les détails de l'exécution étaient, paraît-il, d'un vif intérêt. On voit notre orfèvre essayant les moyens nouveaux fournis par la science :

« L'anse d'ivoire est ingénieusement recouverte en métal, et la dorure par immersion (on en était aux premiers résultats de l'argenture par le procédé Ruolz), essayée sur le sucrier et le pot au lait, est peut-être la première expérience de ce genre qui ait réussi complètement sur des pièces de cette dimension. »

Le rapporteur citait enfin, pour appuyer la médaille d'argent, « les plats fort simples, mais ajustés, avec des bords moulés... un plateau pour dessert, obtenu par des procédés de moulage qui en rendent le prix très modique... »

Je n'ai eu sous les yeux, des produits de cette époque encore hésitante, qu'un *bracelet*



L'histoire de saint Louis; bracelet romantique exécuté par F. Froment-Meurice, 1840.

en or ciselé (1839)[1]. Au centre, une pierre taillée, au cadre de laquelle s'adossent deux génies chevauchant des dauphins; le développement du bracelet se compose d'un motif d'enroulement six fois répété et pris dans un cadre de chaînons carrés où rient des visages bouffis de chérubins.

De 1839 à 1844, date de l'Exposition où le jury accorda à Froment-Meurice une seconde fois la médaille d'argent, sur le rapport très favorable de M. Denière, nos cartons de notes sont particulièrement chargés. La vie mondaine tient une large part dans les travaux de notre orfèvre.

Les lithographies de Gavarni et des Devéria, les peintures des Johannot, les illustrations de Jean Gigoux nous montrent les « lions » ramenant leurs cheveux en toupet, encadrant leur visage dans des favoris plats, pincés dans des habits à taille et à hautes épaules, faisant bomber leur poitrine sous des gilets ouverts, et le col pris dans la mousseline ou la soie de cravates larges qui descendaient sur la chemise. L'épingle, piquée sur cette cravate, était le plus souvent une figurine, un groupe. Froment-Meurice en fournit

1. Ce beau bijou appartient à Mme Feuillant.

de vraiment précieuses : un *Saint Michel* perçant Satan renversé; la *Vérité,* sur la margelle du puits; une *Jeanne Darc;* une *Vénus* désarmant son fils; la *Esméralda,* le pouce sur la peau du tambourin, avec sa chèvre qui se cabre.

Tels étaient les motifs, le plus souvent littéraires et romantiques. Sur un bois du temps, représentant une de ces épingles, je distingue cependant cinq perles parmi des feuilles émaillées, qui figurent des têtes de pavots.

Un « lion » n'était complet sur le boulevard des Italiens qu'avec une canne, et une « lionne », au Bois, qu'avec une cravache à tête ciselée. Balzac, à propos de la ronde de singes qu'avait modelée pour lui Louis Cavelier, écrit à son orfèvre ordinaire : *Elle est d'une perfection inouïe et digne de vous!...* Feuchères, habile et fin compositeur, avait aussi donné, en demi-relief, un *Camp du Drap d'or,* une *Chevauchée moyen âge,* un *Don Quichotte* escorté de Sancho. Dans mes souvenirs d'enfant, Roger de Beauvoir, notre voisin de campagne, à Santeny, rend des visites à mon père accompagné d'un jonc énorme qui se termine par un casque en acier à visière baissée.

On portait volontiers au petit doigt des bagues évidées dans un anneau de fer, et les *Naïades* de Pradier, l'*Ange gardien,* firent fureur.

Aiguière avec son plateau, exécutés en argent par F. Froment-Meurice, 1847.

Ces têtes de cannes, ces bagues, ont subi le sort des ferronnières et des châtelaines. Elles furent déshonorées par la pacotille, grossièrement surmoulées en fonte de fer.

La pierre enchâssée les a remplacées. Il faut le regretter. Elles exigeaient des artistes l'imagination, le goût, le rendu.

Le bijou ne comporte ni la banalité, ni l'imitation, ni le lâché. Il doit sortir d'un atelier d'élite, sous peine de faire passer celui qui s'en orne pour un enrichi d'hier ou un nouveau débarqué. On n'a point à prendre une loupe pour chercher l'adresse de l'orfèvre qui l'a vendu. Il porte sa signature dans son style, son effet, son relief, sa coloration, son rendu, comme une statue ou un bas-relief. Telles furent les pièces livrées par Froment-Meurice, et ces frêles figurines ont autant fait pour sa mémoire que ses grands et riches ouvrages d'orfèvrerie.

Les ferronnières, les broches n'ont pas survécu. La mode des bandeaux aplatissant les cheveux et dessinant avec rigueur le bombé du front n'a pas repris. Le peigne orne la tête, au second plan : encore aujourd'hui n'est-il conservé que pour les visages qui ont le style classique. Le coiffeur a vaincu l'orfèvre. Les broches aussi ont disparu de la toilette de ville. Elles ne se composent plus, dans les toilettes de gala, que de monceaux de diamants de plus ou moins grand prix. Nos mères ne dédaignaient pas le corsage à plis et les manches bouffantes. Cette toilette, plus étoffée que l'ajustage moderne, supportait mieux le motif ornemental de la broche qui, en outre, pouvait s'adapter à un développement de bracelet. Froment-Meurice dessina des broches dont les titres parlent : broche *François Ier,* broche *Médicis,* bracelet *Renaissance,* avec figurines et tresses à jour.

La veuve de l'artiste joaillier en a conservé une, l'*Harmonie,* dont quelques parties

sont émaillées à la façon du XVIe siècle; l'Harmonie joue de la viole, entourée de génies qui la caressent, chantent ou dansent.

J'ai aussi sous les yeux un élégant bracelet en or ciselé : deux figures ailées soutiennent un écusson timbré d'une couronne de marquise au centre d'un développement fait de feuillage et de fleurs.

***

Quelques lignes, transcrites dans un rapport de M. Denière (1847), vont donner le sens de l'attention que les hommes les plus sérieux accordaient aux efforts du bijoutier-orfèvre.

« Destiné dès l'enfance à succéder à son père dans un établissement dont la formation remonte à la fin du siècle dernier, M. Froment-Meurice suivit jeune les leçons de dessin et de sculpture, et compléta ses travaux par un long apprentissage de la ciselure. Wagner fut son modèle et son émule. Comme lui, il s'inspira des œuvres des XIVe, XVe et XVIe siècles, et, comme lui, il puisa des idées dans les riches et précieuses collections du musée Charles X, de la Bibliothèque royale, de M. du Sommerard, de M. de Bruges, etc., où le talent original et personnel de l'artiste s'agrandit et se retrempa. Les styles Louis XIV et Louis XV, qui se prêtent si merveilleusement aux coquetteries et aux légères gracieusetés des bijoux, fixèrent ses soins et son attention dans la fabrication de la haute bijouterie. Depuis 1839, il a marché de progrès en progrès, secondé par nos premiers sculpteurs, ciseleurs et architectes, et tout en continuant à faire lui-même une partie de ses dessins et de ses modèles. »

Le rapporteur cite : « dans le style allemand » (ce qui n'était pas fort exact), la *Coupe des vendanges*. La monture était formée par un cep de vigne dont les feuilles étaient en or émaillé, et d'où pendaient des grappes aux grains en perles fines. Les figures qui se groupaient dans les nœuds avaient été ciselées par le célèbre Wechte, d'après les dessins de M. Froment-Meurice;

Un *coffret en fer*, en fer fondu damasquiné d'or, dans le style très peu modernisé du XVe siècle, reconstitué d'après les fragments mutilés d'un coffret ancien (Ce coffret, non terminé alors, appartint plus tard au comte de Paris. Il fut répété en fer forgé en 1849);

Des *patères*, des *coupes*, des *tasses* en agate, avec figurines et avec ornements niellés;

Dans le style Louis XIV, deux *parures* complètes en diamants et briolettes; un *bouquet de lis*, d'après les dessins de Cardillac; et dans le style Louis XV, des *flacons*, des *bonbonnières*, des *tabatières* en or et de charmants *cadres* minuscules pour les peintures de Meissonier.

Nous signalons, s'ils passent jamais en vente, ces cadres ciselés pour des peintures ou des aquarelles, probablement de proportions lilliputiennes. Nous regrettons de ne pas connaître le nom du gourmet d'art qui les avait commandés. La plupart des autres pièces que nous venons d'énumérer avaient été exécutées pour la duchesse d'Orléans, pour la ville de Paris et « pour plusieurs grands personnages, protecteurs éclairés de l'art de la ciselure ». Ces mots discrets désignaient sans doute aux initiés le duc d'Albert de Luynes.

Avec les travaux de fond était venue la vogue. L'Exposition de 1839 avait suffi pour mettre en vue les ambitions de l'artiste et du fabricant. Froment-Meurice à qui, en 1839, moins de vingt-cinq ouvriers suffisaient pour un chiffre d'affaires de 200,000 francs, en occupait, en 1844, quatre-vingts et produisait trois fois autant. Il pouvait se vanter de l'appui moral ou effectif de Paul Delaroche, de Pradier, Gatteaux, Victor Baltard, Jean Feuchères, Louis Cavelier.

Il lui fallait, en effet, une équipe d'élite et des capitaux sans cesse croissants pour la mise en train et la livraison de travaux tels que ceux que nous allons énumérer.

En 1841, il livra en Russie, à la comtesse de Boobre, une *toilette* en argent ciselé, comprenant un grand miroir avec porte-bougies, un miroir à main, une aiguière et sa cuvette.

Nous préférons à cette toilette de style un peu confus le *seau à rafraîchir* de Mme Sabattier d'Espeyran. Le goût en est bien plus français. Froment-Meurice avait peu de sympathies pour le Louis XV, mais il le « sentait ». Ici, sans en amoindrir la donnée, en en modérant seulement les saillies, il obtint une œuvre à la fois douce et vive.

En 1842, s'acheva un *calice* pour le pape, offert par l'abbé Combalo et payé avec le surplus d'une souscription pour une œuvre de bienfaisance. C'était une reprise de l'emploi de ces émaux limousins qui avaient donné tant de style à l'orfèvrerie sacrée. Sur le pied, entre les groupes assis de la Foi, l'Espérance et la Charité, trois émaux peints représentaient des scènes de l'Ancien Testament. Et des scènes analogues se répétaient au nœud, entre les figures debout et adossées des quatre Évangélistes. « Les émaux du pied, écrivait l'orfèvre dans une note distribuée aux membres du jury de 1844, les émaux du pied forment une double courbe; au feu, les plaques voilent et se dérangent; pour en obtenir trois nous en avons perdu dix. Sont venues ensuite les difficultés de l'ajustage; c'est une affaire de précision dangereuse, à cause de la fragilité des émaux. » La fausse coupe, celle qui soutient le gobelet réel, était composée de lis émaillés en blanc, de feuilles de vigne émaillées en vert, et de grappes de raisin formées de perles noires.

Bénitier exécuté par F. Froment-Meurice, à l'occasion du mariage de la comtesse de Chambord, 1847.

Ce fut, nous dit-on, un des ouvrages les plus parfaits dans toutes leurs parties qui soient sortis de ses mains.

Commencé le 15 février, le *Bouclier des courses*, œuvre exceptionnelle que nous retrouverons à l'Exposition universelle de 1855, fut terminé le 3 mai 1844. On y avait travaillé sans désemparer.

Un premier modèle avait été exécuté en fer repoussé.

« Le corps du second est de tôle d'acier; les bas-reliefs sont ajustés à fleur de tôle et retenus par les cadres extérieurs qui forment feuillure. Les ornements sont en repoussé, ou, — la frise du tour, par exemple, — pris sur pièce selon que la précision de l'ajustage a nécessité l'emploi de l'un ou de l'autre de ces moyens.

« La reproductson des bas-reliefs par le procédé galvanoplastique n'avait pas réussi.

« Après bien des tentatives[1], j'ai dû y renoncer. Dans l'état actuel de cette découverte, la reproduction de sculptures à saillies vigoureuses et offrant des rugosités ne me semble pas possible. J'ai dû revenir à la fonte; et pour conserver intact le travail du sculpteur, pour faire que ces bas-reliefs, surtout à cause de celui de M. J. Feuchères, conservassent leur facture originelle, quoique les faisant ciseler sous mes yeux et y consacrant près d'un mois du travail de chacun de mes meilleurs ouvriers, j'ai voulu, dis-je, que le travail se bornât à réparer le défaut de fonte et suivît fidèlement la cire sans qu'il restât trace d'outil ou de rifloir. La frise de tour est entièrement prise sur pièce. »

***

La période que nous allons parcourir n'est pas moins intéressante.

Le chiffre seul des ouvriers orfèvres, bijoutiers, ciseleurs, graveurs et polisseurs, occupés dans les trois ateliers installés à l'intérieur, et des ciseleurs-graveurs travaillant en chambre exclusivement pour la maison, atteignait presque quatre-vingts. Il ne comprenait pas les fondeurs (on a vu que l'un de ces fondeurs était Richard), les estampeurs, les émailleurs (Sollier, entre autres), les lapidaires occupés au dehors. On voit que de têtes et que de mains avait monopolisées et mises en action continue ce fabricant, qui n'en occupait que seize, cinq ans auparavant! Les chiffres allaient s'élever à cent vingt ouvriers ou artistes et à onze cent mille francs d'affaires[2].

Nous ne nous arrêterons plus aux broches, aux cachets, aux miroirs et menus ouvrages de bijouterie. Les fluctuations de la mode étaient moins rapides qu'aujourd'hui. Les changements de style ne se succédaient point avec une fureur inexplicable. Il nous reste à constater avec regret que cette mobilité a détruit tout sentiment de critique et toute originalité nationale. On s'habille, on se coiffe, on se chausse et se pare bien moins selon sa condition de fortune, son âge, ses habitudes de corps, qu'on ne subit la tyrannie de la couturière, du tailleur, du bottier, du chapelier, du marchand de bijoux ligués pour imposer, à chaque trimestre, noir ce qui était clair, court ce qui était ample, carré ce qui était allongé. Le philosophe, bien déterminé à ne laisser modifier qu'à de longs intervalles les ailes de son chapeau ou l'ouverture de son gilet, assiste, non sans étonnement, à ce spectacle nouveau, mouvant, et de plus en plus coloré. Mais le critique, qui perdrait sa gravité à de tels aveux, doit regretter, dans cette danse de saint Guy des formes et des couleurs, la hâte qui est la négation du bien faire. Sans être un pédant, on peut s'inquiéter si le tapissier remplace le fabricant de beaux meubles, et si la monture plate se substitue à la composition dans le bijou de valeur et de grand goût.

L'Exposition de 1849 valut à M. Froment-Meurice une « nouvelle médaille d'or ».

1. *A Messieurs les membres du jury central.* Brochure de 4 pages in-octavo, signée Froment-Meurice, orfèvre-joaillier de la Ville de Paris. Imprimée par Béthune et Plon.

2. La joaillerie, la bijouterie de haut luxe ont subi, comme nous l'indiquons, une transformation. En tant qu'industries d'exportation, elles tiennent un rang de plus en plus considérable. Elles portent sur tous les points du globe les preuves manifestes de l'imagination, de l'ingéniosité du goût français.

Le rapport rédigé par M. Martial-Bernard, à la suite de l'Exposition universelle de 1878, nous apprend que nos ventes de bijoux d'or et de platine ont monté, de 1867 à 1878, à 284,000 francs; la bijouterie d'argent, de 843,000 à près de 3,000,000 de francs.

En 1872, — et ce chiffre a dû s'élever proportionnellement à la production, — cette industries d'élite comprenait plus de 2,680 fabricants occupant 12,822 ouvriers artistes.

M. Wolowski, rapporteur pour les classes « orfèvrerie, joaillerie, bijouterie », lui donna des éloges sans réserves. Il terminait par ce passage, que nous transcrivons pour les noms d'artistes dont il constate le mérite, et aussi parce que, plus loin, en 1855, à propos de l'incident Planche, nous n'aurons qu'à y renvoyer.

« Comme tous les hommes d'un vrai mérite, M. Froment-Meurice s'attache avec scrupule à faire ressortir les services rendus par les collaborateurs qu'il a su s'adjoindre : peintres, sculpteurs, ciseleurs, ouvriers habiles. Il a toujours eu soin, pour chacune des pièces remarquables de son exposition, d'indiquer ceux qui l'avaient secondé.

« C'est ainsi que, sans parler des artistes dont nous avons déjà signalé les noms, M. Froment-Meurice a particulièrement insisté sur le mérite de ses deux contremaîtres, MM. Babeur et Wisset, ainsi que sur celui de MM. Frémonteil et Croville, tous deux ses anciens apprentis, qui n'ont pas quitté sa fabrique depuis vingt ans.

« Les quatre ciseleurs qui ont exécuté les figures en repoussé du groupe de M. de Luynes sont : MM. Muleret, Alexandre Daubergue, Fannière et Poux; trois d'entre eux ont passé par l'atelier de M. J. Wechte et se montrent les dignes élèves d'un si grand maître. M. Fannière est le neveu et l'élève du regrettable Fauconnier. M. Sollier, émailleur, a fait preuve du plus grand talent. Enfin M. Froment-Meurice a payé un tribut de reconnaissance au dessinateur-sculpteur dont l'expérience et le goût ont contribué à placer son atelier à un rang si élevé, à M. Liénard, un des artistes qui ont le plus fait pour la splendeur de notre industrie[1]. »

Avant de nous arrêter aux grandes pièces, citons, au passage, un *cachet* en fer, ciselé pour le comte de Maillé, un *Saint Louis au siège de Saint-Jean-d'Acre,* l'épée en main, qui se protège la tête de son écu; une *pomme de cravache,* ciselée dans l'or, émaillée, incrustée de rubis, terminée par un groupe représentant un chevalier perçant des Sarrasins. Ce bijou, dont une aquarelle que j'ai sous les yeux révèle la coloration brillante, avait été commandé par le duc de Montpensier pour la reine d'Espagne. Une *châtelaine,* à plusieurs étages, était compliquée par la juxtaposition de styles divers[2] et l'importance d'un groupe théâtral, un page dormant accoudé aux genoux de sa châtelaine.

Un *bracelet.*

Un *bénitier* qui avait été offert avec le bracelet par les dames de la ville de Marseille à la comtesse de Chambord, à l'occasion de son mariage, en 1847, attirait l'attention; l'écusson et les portraits de Marseillais célèbres, qui alternaient sur le développement du bracelet, étaient émaillés; le bénitier, composition d'une rare élégance, se compose d'une Vierge, un lis dans la main, les pieds sur la boule du monde, dominant la coquille où se prend l'eau consacrée, et encadrée dans un mince treillage de ceps de vigne ornementale, avec feuillages émaillés de vert, roses et lis en blanc, grains de raisin en rubis. Sur un écusson : « *Notre-Dame qui conduit au port.* »

Mais il faut réserver une mention spéciale à la *Coupe des vendanges.* L'idée en est charmante. L'exécution en était pleine de souplesse.

La première exécution de la coupe qui nous arrête était faite pour le duc de Montpensier. Comment se peut-il que le directeur des Musées royaux (1847), ou que le directeur des Beaux-arts de la République (1849) n'aient point éveillé l'attention des ministres et n'aient point commandé ou acquis un double? Quelle économie sur le prix qu'aura à donner la caisse des Musées, si cet objet passe un jour par les enchères publiques!

Cette coupe, de forme ovale, en moitié de haricot, avait été évidée dans de l'agate

1. *Rapports officiels,* t. III, p. 316.
2. Le journal l'*Illustration,* t. VI, p. 64, en a dessiné un bois assez exact. L'objet était en argent ciselé.

gris lilas. Un double cep de vigne rugueux et noueux s'enroulait pour la soutenir et pour la couronner. Des enfants ailés grimpaient après ce cep, rencontraient au passage une bacchante endormie et renversée en arrière, les seins offerts à la brise fraîche. Ils riaient de sa pesante ivresse, ou regardaient dans la coupe si le vin réfléchissait leur rire. Sur la terrasse, adossés au cep, des humains que le vin a troublés : Noé, Loth et ses filles, Anacréon. Les feuilles étaient en or émaillé.

Les figures avaient été ciselées par Wechte. La composition appartenait à M. Froment-Meurice, que nous avons là tout entier.

Une photographie, très confuse malheureusement, prise d'ensemble devant les gradins de la maison Froment-Meurice, nous permet, après de patientes recherches à l'aide du verre grossissant, de reconstituer une partie du détail des envois : sur le premier gradin, des bracelets, des parures, etc., dans des écrins ouverts; de l'orfèvrerie de table, flambeaux à branches multiples, grands plateaux, rafraîchissoirs, théières, aiguières et cuvettes, cafetières, etc.; le coffret du comte de Paris ; un autre coffret à figures d'angles détachées, et emprunté de la toilette de la duchesse de Parme, et dont nous donnons un bois dessiné par Courtry et élégamment gravé par Mlle Hélène Boëtzel; les épées des généraux Cavaignac et Changarnier. — Sur les gradins supérieurs, l'ostensoir de l'église de la Madeleine avec son entourage, le bouclier des courses, le vase Émery, un coffret à bijoux, complétant la toilette de la princesse de Lucques. Enfin, au milieu, le « milieu de table » du duc de Luynes, *Sine Cerere ac Baccho friget Venus*.

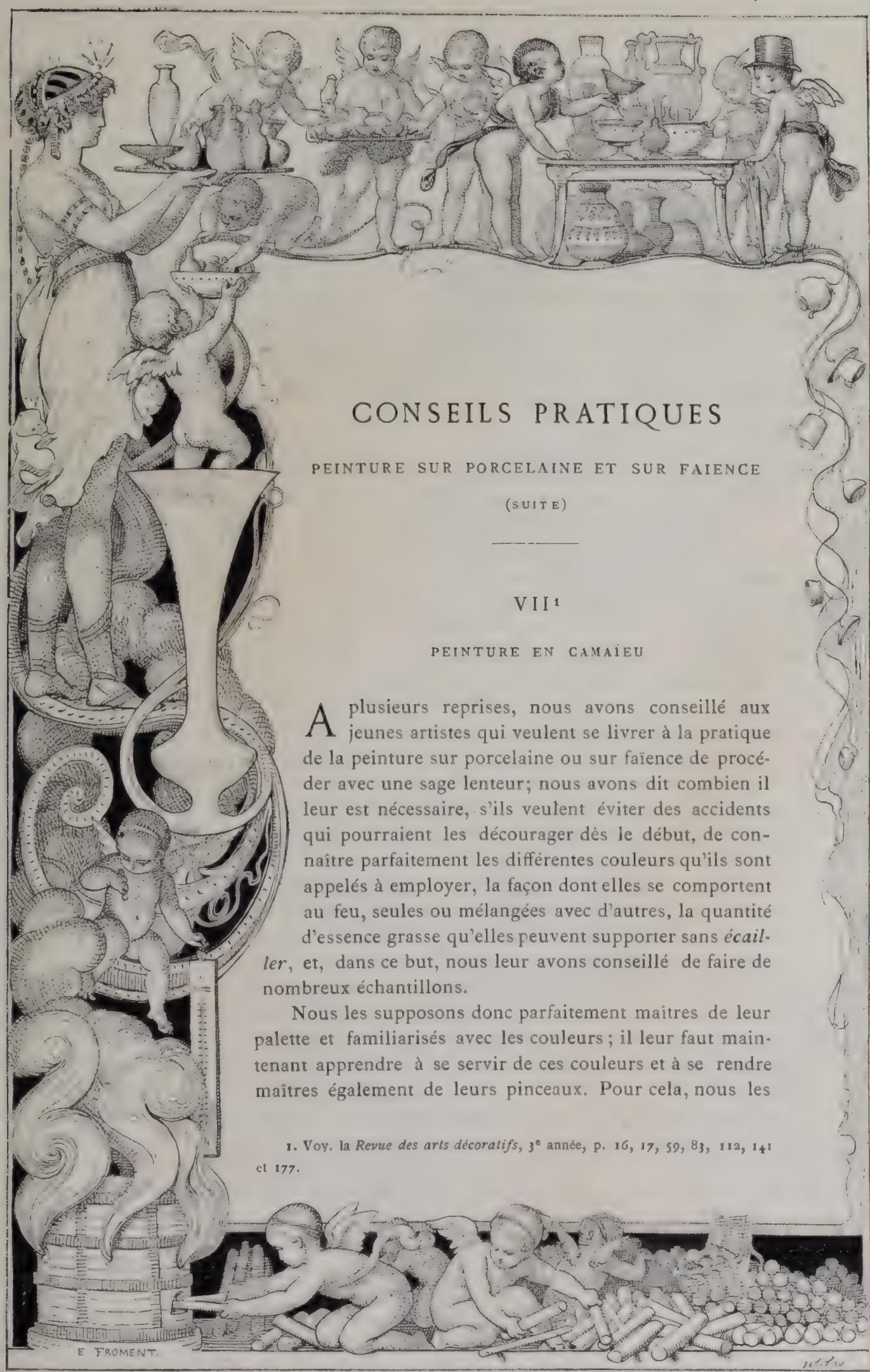
Je passe sous silence le fourmillement des pièces de second ordre.

La toilette, offerte par souscription ouverte parmi les dames de France à S. A. R. la duchesse de Parme et Lucques, avait coûté six ans de travail. Elle était riche en colorations. Les parties dorées ou d'argent y alternaient avec les parties émaillées, et celles-ci avec les nielles et les pierreries. Monumentale réellement, puisqu'elle comptait deux mètres quarante centimètres de hauteur et presque deux mètres en largeur. Les trente et une figures qui ornaient l'ensemble de la toilette étaient du Sèvres, d'après les dessins de J. Feuchères, Froment-Meurice et M. Geoffroy Dechaumes; la sculpture des ornements, de Liénard; les émaux, de Sollier et Meyer. En 1851, cette œuvre considérable n'était point encore complète.

PH. BURTY.

(*A suivre.*)

PENDULE EN MARBRE BLANC EXÉCUTÉE À ANVERS (18e SIÈCLE) FLAMBEAUX EN BRONZE (17e SIÈCLE)
Collection de M. Savoye



CONSEILS PRATIQUES

PEINTURE SUR PORCELAINE ET SUR FAIENCE

(SUITE)

VII[1]

PEINTURE EN CAMAÏEU

A plusieurs reprises, nous avons conseillé aux jeunes artistes qui veulent se livrer à la pratique de la peinture sur porcelaine ou sur faïence de procéder avec une sage lenteur; nous avons dit combien il leur est nécessaire, s'ils veulent éviter des accidents qui pourraient les décourager dès le début, de connaître parfaitement les différentes couleurs qu'ils sont appelés à employer, la façon dont elles se comportent au feu, seules ou mélangées avec d'autres, la quantité d'essence grasse qu'elles peuvent supporter sans *écailler*, et, dans ce but, nous leur avons conseillé de faire de nombreux échantillons.

Nous les supposons donc parfaitement maîtres de leur palette et familiarisés avec les couleurs; il leur faut maintenant apprendre à se servir de ces couleurs et à se rendre maîtres également de leurs pinceaux. Pour cela, nous les

1. Voy. la *Revue des arts décoratifs*, 3e année, p. 16, 17, 59, 83, 112, 141 et 177.

Encadrement de page composé et dessiné, pour la *Revue des Arts décoratifs*, par Eugène Froment, peintre de la manufacture de Sèvres.

engagerons à laisser de côté, dans leurs premiers essais, toute préoccupation de coloration et à commencer par peindre en camaïeu, c'est-à-dire avec une seule couleur plus ou moins montée de ton.

Qu'ils ne s'y trompent pas, du reste, la peinture en camaïeu offre des ressources bien plus considérables qu'ils ne le supposeraient au premier abord; et, parmi les œuvres les plus justement appréciées de l'art de la céramique, il en existe un grand nombre qui sont ainsi décorées. A toutes les époques, Sèvres a peint en camaïeu, aussi bien ses incomparables pâtes tendres, aujourd'hui la gloire des collections princières, que ses porcelaines dures, couvertes de nos jours encore par les gracieuses et élégantes compositions monochromes d'Eugène Froment, ou par les fleurs si bien étudiées et si habilement rendues en un seul ton bleu par Bulot et tant d'autres; Meissen, ce berceau de la porcelaine européenne, après avoir abandonné ces copies de la collection japonaise de Dresde qui marquent le début de sa fabrication, a décoré ses produits de sujets en camaïeu où le carmin prend une vigueur et en même temps un velouté qui n'ont jamais été surpassés; c'était également avec un seul ton que les artistes des manufactures, autrefois si florissantes de Vienne et de Berlin, peignaient le plus souvent les fins paysages qui ornent les *cabarets* et les *déjeuners* que Frédéric le Grand ou Joseph II envoyaient en cadeau dans l'Europe entière; et même au XVIe siècle, parmi les majoliques les plus brillantes de la Renaissance italienne, il en est peu qui égalent, au point de vue artistique, les plats décorés en simple camaïeu bleu rehaussé de blanc, par Orazio Fontana, d'Urbino.

Les débutants qui voudront bien suivre nos conseils se trouveront donc en honorable compagnie; en outre, ils peuvent être assurés, tout en apprenant ainsi plus aisément à employer la couleur et à manier le pinceau, de produire des œuvres qui auront une apparence artistique, et cela sans qu'ils se heurtent aux difficultés d'exécution qui ne manqueraient pas de les arrêter, s'ils avaient, ainsi que cela a lieu beaucoup trop souvent, l'ambition de faire du premier coup des peintures aux tons variés.

Mais dans ce cas encore il faut procéder avec circonspection et ne pas chercher en commençant à obtenir des peintures poussées trop loin. On ne doit jamais perdre de vue, nous ne saurions assez le répéter, que le premier et le plus grand mérite d'une peinture sur porcelaine ou sur faïence réside dans la franchise et principalement la fraîcheur de l'exécution; c'est là que doivent tendre tous les efforts, au début des études, car c'est surtout dans la pratique des arts, plus que partout ailleurs, que les mauvaises habitudes se perdent difficilement; et c'est pour mieux faire comprendre à nos lecteurs avec quelle simplicité on peut procéder, tout en arrivant à un excellent résultat, que nous avons prié un des habiles peintres de la manufacture de Sèvres, M. Emile Belet, de nous faire en camaïeu les deux modèles reproduits sur la planche en couleurs qui accompagne cet article.

La première condition à observer pour copier ces modèles d'une façon satisfaisante, est de les dessiner entièrement et sans rien laisser au hasard avant de commencer à les peindre, soit qu'on les dessine directement sur la pièce à décorer, après l'avoir essencée ainsi que nous l'avons expliqué précédemment, soit que l'on reporte le trait, bien nettement arrêté, au moyen d'un papier à décalquer ou avec la *poncette* après l'avoir finement piqué; dans tous les cas, et surtout dans le dernier, il est bon d'épurer le dessin en le repassant avec du carmin à l'eau; on enlèvera ensuite les faux traits ou la poussière de fusain ou de charbon laissée par la poncette en frottant toute la surface avec un chiffon légèrement imbibé d'essence, ce qui n'efface et n'altère en rien le dessin tracé au carmin.

Les couleurs dont on se sert le plus généralement pour peindre en camaïeu sont le rouge, le brun, le carmin, le bleu et le violet.

Le rouge est toujours d'un emploi facile, et c'est par lui que nous conseillerons aux

COURS DE PEINTURE SUR FAÏENCE ET SUR PORCELAINE

Chromotypie [illegible] Verger

A. QUANTIN éditeur.

COMPOSITION EXÉCUTÉE POUR LA *REVUE DES ARTS DÉCORATIFS*

[illegible] MANUFACTURE DE SÈVRES

débutants de commencer leurs essais de peinture monochrome; on peut, dans les vigueurs, le monter de ton en l'additionnant avec du brun;

Le brun Van Dyck est également une excellente couleur, d'un ton extrêmement fin et délicat dans les clairs, riche et velouté dans les ombres; on lui donne des accents avec du brun foncé ou un peu de noir;

Le carmin (voir le n° 1 de notre planche de modèles) s'emploie seul; celui qui est désigné dans le commerce sous le nom de *carmin-laque* ou *carmin Grégoire* est de beaucoup préférable aux autres, non seulement à cause de son ton franc et vigoureux, mais surtout parce qu'il *n'écaille* pas, même quand il est un peu mis en épaisseur;

Le bleu (n° 2 de la planche de modèles) est obtenu avec du *bleu Magnier* monté avec du violet d'or;

Quant au violet, on l'obtient en mélangeant par parties égales du carmin et du bleu ordinaire que l'on reprend dans les vigueurs avec du violet d'or.

On peut peindre en camaïeu indifféremment sur le fond blanc de la porcelaine ou sur un fond coloré; dans ce dernier cas, et afin de respecter la grande loi de l'harmonie, sans laquelle aucune œuvre d'art ne peut être parfaite, quel qu'en soit le mérite au point de vue de l'exécution, le fond devra être ou du même ton que celui du camaïeu, ou d'une couleur qui soit la complémentaire de celle dont on se servira : verte pour le rouge, orangée pour le bleu, jaune pour le violet, etc. Les fonds gris ou d'un ton neutre peuvent être employés indifféremment.

Quant à la façon de procéder pour l'exécution du motif décoratif, nous ne pouvons rien en dire, chaque artiste a sa manière à lui : les uns commençant, comme dans l'aquarelle, par poser les à plats clairs qu'ils surchargent ensuite; les autres mettant les tons foncés ou les demi-teintes, qu'ils repiquent après coup et sur lesquels ils passent rapidement les teintes les plus claires.

ÉDOUARD GARNIER.

(*A suivre.*)

L'HABITATION AMÉRICAINE

I.

DU RÔLE DES FEMMES DANS L'AMÉNAGEMENT INTÉRIEUR

Les Américains n'ont pas coutume de faire les choses à demi. Entièrement insouciants de l'art, il y a une vingtaine d'années, dépourvus, dans la masse de la nation, des premières notions nécessaires pour apprécier, et à plus forte raison, pour produire, ils se sont découvert tout à coup une véritable passion pour tout ce qui est œuvre d'art. Mieux encore : ils ont aussitôt cherché l'application usuelle de cette science du beau qu'ils ignoraient et qu'ils étudient maintenant. Leur goût n'est pas encore formé; parfois il se manifeste d'étrange sorte, mais il n'en faut pas moins noter, pour l'avenir plus que pour le présent, les tendances qui s'affirment chaque jour. Les résultats obtenus sont déjà considérables. En gens pratiques tels que nous les connaissons, les Américains ont cherché, dès le principe, à développer au profit de leur industrie le sentiment artistique.

La décoration intérieure de la maison, son ameublement raisonné sont devenus, par une conséquence logique, une des préoccupations principales d'un grand nombre d'ar-

tistes et de la plupart des particuliers. Le comfort ne suffit plus. On s'efforce d'y joindre une élégance, une recherche des détails presque entièrement inconnues il y a peu d'années encore.

Le type de la maison américaine est le *Colonial-House*. Sa disposition intérieure et même extérieure a été calquée sur celle de la maison anglaise dont les premiers émigrants avaient apporté le souvenir. Elle est construite en vue d'abriter une seule famille, chacun de ses trois ou quatre étages n'ayant qu'un très petit nombre de pièces. A côté de celles-ci vous rencontrerez sans doute des maisons comme les nôtres. Même, à dire vrai, par suite de l'accroissement de la population, on en construit maintenant beaucoup plus de ce genre. Elles ont cinq ou six étages. Une excentricité a même fait élever à New-York tout un carré de maisons à *quatorze* étages, ayant chacune trente-six pieds anglais de largeur sur cent de profondeur. Mais la police a reconnu le jeu dangereux, et défense a été faite de continuer cette plaisanterie. Nous le répétons, la maison la plus ordinaire, celle qui domine dans les anciens États, celui de Pensylvanie, celui de New-York, la Nouvelle-Angleterre, le *home* recherché de tous ceux qui sont de la société, — le *Cant* règne en Amérique plus que partout ailleurs — a une disposition intérieure presque toujours identique. L'aspect extérieur est également le même, le plus souvent du moins. On y apporte aujourd'hui un peu de diversité.

Buffet.

Toutes les villes américaines présentent, comme on sait, l'aspect d'un vaste échiquier auquel s'ajoutent sans cesse de nouvelles cases. Les rues et les avenues alignées sur un plan symétrique se coupent à angle éroit. A New-York, *Broadway* est la grande artère qui traverse toute la vieille ville. Là, les maisons affectent des dimensions grandioses, des ambitions de palais, mais elles ne renferment que les offices des négociants et de luxueux magasins décorés avec autant d'éclat, qu'il s'agisse d'y vendre des cercueils ou des bijoux.

L'ombre à ce tableau est le détestable entretien de la voie. La poussière est effrayante si le soleil luit, et lorsque tombent la pluie ou la neige, il faudrait presque un bateau pour traverser la chaussée. Soyez donc étonnés alors que le *mud-boot*, le soulier en caoutchouc, soit d'un usage si cher aux Américains! Les autres rues ou avenues ne sont pas mieux entretenues, mais elles ont au moins l'avantage du calme, toute cette effrayante agitation de la ville se concentrant dans *Broadway* ou vers le port.

On comprend qu'on s'éloigne le plus possible d'un centre si bruyant et, chaque jour, on s'en écarte davantage. On préfère avec raison les avenues ombragées que bordent des maisons élégantes entourées de grilles. *Fifth-avenue* est actuellement la préférée avec *Madison-avenue* et *Washington-square*, et peut-être ces dernières surtout seront-elles bientôt détrônées de leur suprématie aristocratique par les alentours de *Central-Park*, que les New-Yorkais ont ainsi ambitieusement dénommé quoiqu'il soit encore fort loin du centre de la ville. Mais on compte sur l'avenir. Les maisons que l'on construit de ce côté sont de grands et beaux hôtels, la plupart entourés de jardins, et pour donner une idée

de leur importance, nous pourrions citer l'un d'eux, tout récemment achevé, celui de M. D..., dont la construction et l'aménagement ont coûté plus de cinq millions. Détail bon à noter : toutes les tentures et broderies qui garnissent le salon ont été confectionnées à Paris. C'est chose assez commune. Cependant il ne faudrait pas croire que les riches Américains n'ont pas recours aux producteurs nationaux : nous en trouvons des preuves multiples dans l'hôtel de M. Vanderbilt, par exemple, dont nous aurons à parler.

Mais les maisons de cette dimension sont rares. Elles offrent presque toutes le même aspect et diffèrent seulement par la teinte des pierres, tantôt blanches, — rarement — tantôt grises, vertes, surtout brunes, d'un brun se rapprochant du ton de la brique, dont l'emploi a été bien abandonné.

A Philadelphie, qu'il faut citer en sa qualité de ville la plus ancienne et comme ayant gardé le mieux son cachet original, toute la vieille ville est en briques, — les rues étaient elles-mêmes pavées en briques, — mais les quartiers neufs ont été bâtis en pierres également brunes souvent, mais plutôt vertes ou grises, qu'on dénomme marbre quoiqu'elles n'aient pas le grain ou le ton du nôtre. Les rues, larges ou longues, s'étendent alors dans une uniformité de couleurs et de formes, car, sauf de très rares exceptions, en voyant le n° 1, on connaît le numéro 2001.

Buffet.

Ainsi l'entrée est toujours la même. C'est une porte à un seul battant placée sur le côté de la façade. On y accède par un petit perron de cinq marches, toujours en marbre blanc, divisé en deux par une grille; sa seconde moitié sert à la maison contiguë. Les maisons suivantes sont semblables, toujours de deux en deux, jusqu'au bout de la rue. Cette construction est si générale qu'on note les exceptions, et que dans tout Philadelphie on ne connaît, par exemple, qu'une seule porte cochère, celle de la maison G... Encore a-t-elle été condamnée comme d'un usage peu commode.

La disposition intérieure présente à peu près la même uniformité, comme nous le verrons en parcourant *Spruce-street* et *Pine-street,* les rues les mieux habitées de Philadelphie. Le perron gravi, la porte s'ouvrira à votre coup de sonnette, au second tout au moins, si les domestiques — cette plaie de l'Amérique — sont disposés à se hâter, et vous pénétrerez dans un long vestibule au fond duquel s'élève l'escalier à rampe droite. Sur le côté opposé s'ouvre la porte du salon, grande et belle pièce qui est le plus souvent la seule au rez-de-chaussée avec la double cuisine, cuisine d'été et cuisine d'hiver. Au premier étage se trouvent la salle à manger et l'office, qui communique avec la cuisine par un monte-plats, puis la *library,* c'est-à-dire la bibliothèque, qui sert généralement de parloir ou de salon pour la famille. Les chambres sont au-dessus. Partout vous avez à profusion le gaz et l'eau — eau chaude et eau froide dans les cabinets de toilette — qui constituent véritablement ce que les Américains appellent le *comfort.* Pas une maison qui n'ait sa salle de bain, fort étrangement placée parfois dans une pièce plus indispensable encore. Un rideau sépare alors la baignoire du W.-C.

Il faut aussi mentionner les caves, divisées en un grand nombre de cases maçonnées ayant chacune leur destination spéciale, et dont l'une renferme le calorifère qui chauffe toute la maison sans jamais s'éteindre ni jour ni nuit. Puis, comme il fait aussi chaud l'été qu'il fait froid l'hiver, un autre caveau est réservé à la provision de la glace, dont on fait un si grand usage en Amérique. C'est là qu'on tient les viandes en réserve.

Toutes ces maisons, identiques sur le devant, le sont encore sur le derrière (*back-buil-*

dings). Une rue, presque une ruelle les longe, parallèle à l'avenue sur laquelle se dresse la façade. Les cuisines donnent sur cette ruelle par laquelle entrent les fournisseurs et que surplombent d'immenses garde-mangers, toujours semblables, qui présentent le plus

Salle à manger de l'hôtel de M. X., à New-York.

étrange aspect dans leur alignement constant. On gagne à cette disposition intérieure une grande facilité pour le service et une grande propreté.

Toutes les habitations, grandes ou petites, sont établies sur ce même type. Cela ne veut pas dire — laissant même de côté pour un moment les hôtels de dimensions plus vastes — que des modifications ne soient apportées à cet ensemble par des propriétaires désireux de varier ce plan uniforme. Certes, non. Mais la fantaisie, en tant que construction intérieure, est rare chez les Américains. Elle se déploie plutôt dans la décoration des

pièces et ne fait pas toujours honneur au goût de ceux qui ne veulent suivre que leur caprice.

Nous ne disons pas cela pour la maison que s'est fait construire à New-York le docteur H... Dès l'entrée, vous vous trouvez dans un *hall* de grande dimension, où le jour pénètre largement. De grands vases en majolique, garnis de plantes vertes, en remplissent les angles. Une ancienne horloge est accrochée au mur, des chaises anciennes sont éparses çà et là, et un grand tapis de fourrure occupe le milieu de la pièce. A gauche, au lieu d'une de ces *chambres de réception* à l'aspect froidement uniforme, se trouve un petit salon entièrement tendu en tapisseries et broderies. Devant une des fenêtres est un grand fauteuil en peluche verte, garanti de l'air par un écran en verre de style ancien. Un casier à livres en chêne sculpté se trouve à portée de la main. La cheminée, recouverte en velours, supporte une vieille pendule française.

En haut est la chambre d'affaires (*business-room*) et une jolie salle à manger qui fait songer à un intérieur hollandais. Les meubles sont en acajou avec appliques de cuivre et les tentures couleur cuir. L'ameublement du salon est gris. Les rideaux sont faits de peluche de coton gris, sorte de molleton de coton qui sert beaucoup à cet usage, avec bandes de velours bleu pâle. Si nous notons avec autant de détails l'aspect de chacune de ces pièces, c'est parce que cet emploi des tons doux est un peu une exception; l'œil se heurte le plus souvent à des couleurs criardes, du plus désastreux effet.

De cette maison particulière nous rapprocherons une sorte de bâtiment officiel. Il s'agit du Cercle de la ligue de l'Union (*Union league Club*). Il a été conçu dans de très vastes proportions, et il comprend même une salle de spectacle décorée à teintes plates par Franck Hill Smith. Les deux pièces les plus remarquables, celles qu'il faut du moins signaler, sont la salle à manger et la salle des vétérans, quoique leur décoration témoigne de nombreuses fautes de goût. On n'a reculé devant aucune bizarrerie, même devant aucune brutalité soit de couleur, soit de dessin, pour obtenir un effet, pour faire montre d'originalité. Mais ces défauts mêmes prouvent une volonté raisonnée de sortir de l'ornière commune, fût-ce au mépris de toutes les lois artistiques établies. Peu à peu, il faut le croire, certaines de ces excentricités s'atténueront, et peut-être de ce style *hottentot* sortira-t-il un genre intéressant. Cette dénomination de style hottentot lui a été donnée par les Américains eux-mêmes, pour bien montrer qu'on agit sciemment en dehors de toutes les règles admises.

C'est ainsi que dans la décoration de la salle des vétérans, qui est de style XIIIe siècle se trouve mélangés les styles arabes et chinois, sans compter les quelques notes gothiques jetées deci, delà, comme de vieilles ferrures rouillées sur les portes. Puis, un peu partout, de grands dessins d'argent courent sur les murs de couleurs sombres. Le bleu et le brun rougeâtre y dominent.

Mieux vaut voir cette étrange décoration que d'en lire la description.

La salle à manger a été aménagée sur les dessins de John La Farge, peintre de talent qui s'adonne à la décoration, et qui forme de nombreux élèves travaillant sous sa direction. Elle est divisée en deux parties, l'une de dimension moindre, en forme d'alcôve, au fond de laquelle se trouve une large cheminée en cerisier. En face de la porte est une fenêtre cintrée, divisée par moitié, *Bow-Window*, et des glaces habilement disposées reflètent le jour qui entre par cette vaste baie.

Les murs sont garnis à un tiers de hauteur par des panneaux de chêne et des panneaux à la corniche, d'un papier fabriqué par M. Marcotte (de Paris) en imitation de vieux cuir de Cordoue. Des roses, des chrysanthèmes et des oiseaux sont jetés à profusion sur un fond couleur cuivre. Le plafond, en forme de dôme, est de Franck Hill Smith. La corniche est

ornée d'un côté du sceau de l'État, de l'autre d'une « Victoire » modelée par Louis Saint-Gaudens.

Les tentures et les tapisseries, dessinées par Mme Wheeler et exécutées par ses élèves, ont été spécialement faites pour l'Union Club. Elles sont d'un vert foncé rehaussé par un dessin en cuir bronzé formant bordure. Ce que nous aimons moins, ce sont les grands fauteuils anciens placés près de la cheminée, et recouverts de velours cerise avec applications vertes. De l'ancien club on n'a conservé et utilisé que les cuivres qui décorent cette pièce.

Le vestibule par lequel on passe pour arriver à la salle à manger a une décoration générale argent à dessins bleus de style arabe.

Nous pourrions citer et décrire bon nombre d'autres maisons particulières, celle de M. Vanderbilt notamment; nous nous en occuperons à un autre moment, aussi bien que de divers monuments dont l'aménagement mérite une mention. Mais le nom de Mme Wheeler que nous venons d'écrire nous amène naturellement à parler des travaux auxquels se livre la femme américaine, et de la part très grande qu'elle a prise et qu'elle développe dans l'ornementation de la maison. Son action dans le mouvement artistique, envisagé au point de vue qui nous occupe, est très considérable, en Amérique plus que partout ailleurs. Elle se révèle d'ailleurs par une surabondance de détails et une certaine miévrerie dans l'arrangement général.

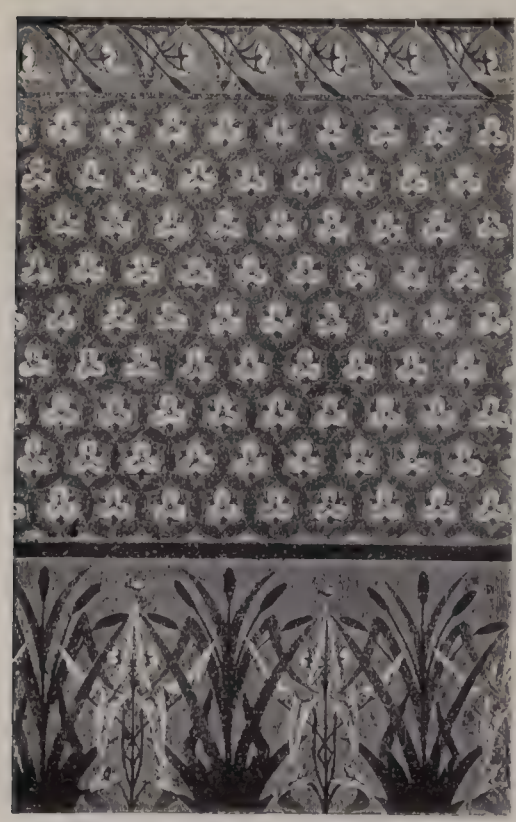
Salle à manger d'une maison à Philadelphie.

La femme américaine ! Nous en parlons beaucoup et nous la connaissons fort peu, il faut bien l'avouer. Nous la voyons toujours jeune fille, avec son indépendance d'allures qui nous étonne. Nous la jugeons en masse, et pour nous toute l'Américaine se résume dans une femme allant et venant le plus librement du monde, seule ou accompagnée d'un cavalier servant qui se contente de ce rôle, ce qu'il nous est difficile de comprendre avec notre caractère.

La femme américaine a l'intelligence naturellement vive, et développée en outre par l'instruction très étendue qu'elle reçoit. Elles sont toutes, la plupart du temps, plus instruites que les hommes, et cette culture de leur esprit les rend plus sensibles à l'art. La liberté qui leur est laissée, jointe à cette faculté qui leur est reconnue de se suffire à elles-mêmes, les poussent aussi vers des essais d'art qui ne sont que des exceptions chez nous. De là, leur empressement à suivre les cours des nombreuses écoles, en grande partie professionnelles, qui ont été établies et qui se sont multipliées depuis ces dix dernières années. La femme, en

Amérique, est du reste dédaigneuse des travaux serviles; elle préfère s'occuper d'industrie se faire admettre dans les administrations ou embrasser quelque profession libérale. L'art, avec ses applications multiples, devient alors pour elle une sorte de débouché tout indiqué.

Le *travail du bois* est notamment devenu pour les femmes une sorte de mode. Son enseignement ne date pas de loin. Il a été organisé en 1873, à Cincinnati, par M. Benn Pitmann, un des hommes qui se sont le plus intéressés, en Amérique, au développement de l'art industriel et pratique. Dès 1874, c'est-à-dire une année après sa création, l'école de dessin de la ville se rattachait ce cours, dont la direction restait confiée à M. Pitmann, et, la première année, il comptait près de cent élèves. Les femmes y étaient en majorité. L'enseignement est tout professionnel, mais on y joint des leçons orales et des lectures sur les principes de l'art décoratif qui ont lieu principalement le samedi matin. Elles sont réglées de telle sorte qu'il y ait le moins de temps possible dérobé à l'éducation pratique, qui se fait toujours sur modèles, sans qu'on tolère ce que nous appelons le travail de chic.



Spécimen d'une tenture de salle à manger.

Et là, dans ces cours, s'exécutent toutes les sortes de travail du bois, du plus gros au plus petit, depuis des porte-livres ou des cadres jusqu'à des cabinets et des cheminées. On évalue à près de quatre cents le nombre d'objets ainsi confectionnés sortis de l'école, chaque année, depuis sa fondation. Que deviennent-ils? Sont-ils la propriété des élèves? Nullement. Ils appartiennent à l'école, qui les vend et en tire un revenu considérable — près de 20,000 fr. par an, tous frais payés, — ce qui lui permet de se développer et de choisir ses matériaux parmi les bois précieux.

La vogue récompensa ces efforts. Non seulement ce fut à qui achèterait à l'école, mais encore ce fut à qui lui ferait des commandes. Il y a deux ans, le gouvernement lui donnait à exécuter un cadre pour le portrait de Mme Hayes, la femme du président des États-Unis, portrait qui devait être placé à la Maison-Blanche. Avant cette époque, elle exécutait le grand orgue de la salle de musique (Music-Hall) de Cincinnati, dont le dessin est fort riche et le travail excellent. Des meubles en grand nombre étaient placés soit dans des édifices publics, soit chez des particuliers qui s'en rendaient acquéreurs. Dernièrement, un propriétaire de la ville commandait à l'école tous les dessus de portes de la maison qu'il faisait construire.

Et voyez comme la mode se propage lorsqu'elle est pratique, utile en ses effets. Les Ursulines, qui ont un couvent à Cincinnati, voulurent apprendre le travail du bois et demandèrent les leçons de M. Pitmann. Elles ont, paraît-il, bien profité de son enseignement, puisqu'elles sont arrivées à pouvoir décorer elles-mêmes la chapelle du couvent de Notre-Dame, qui vient d'être construit à Brown-City, dans l'Ohio.

Nous ne voudrions pas trop nous étendre sur l'école de Cincinnati. Cependant, après avoir exposé son développement si curieux, il nous faut bien dire un mot sur les ouvrages qu'elle produit. Nous prendrons parmi les plus récents quelques meubles dont nous avons

le dessin sous les yeux et qui ne manquent pas de mérite comme exécution, si ce n'est comme sentiment d'art.

C'est d'abord toute une « cheminée » en noyer noirci. Les montants qui supportent la tablette sont sculptés de feuillages de panais et de chicorée de cinq pouces de relief. Le corps de la cheminée est occupé par une grande glace biseautée, surmontée d'un dais sculpté et cintré surplombant, mais auquel on a enlevé son caractère en y encastrant des peintures. De chaque côté, les panneaux, assez larges, renferment deux peintures sur bois. Au-dessus, deux têtes argentées, en forme de médaillons. La tablette supérieure des montants est disposée de telle sorte qu'on puisse y placer des vases.

Par cette description, quelque succincte qu'elle soit, on se rend compte du bizarre assemblage de cette cheminée. Ce n'est pas par la simplicité qu'elle se distingue, et si on lui a reproché en Amérique, comme à d'autres meubles exécutés, d'être trop établie sur modèles étrangers, nous lui opposerions bien plutôt cette recherche de décoration qui est toute américaine et qui enlève au dessin sa simplicité nécessaire, et aux couleurs l'harmonie indispensable. Nous trouvons, ce que nous aurons à signaler bien des fois, une recherche nullement tempérée. On accumule les difficultés sans se préoccuper de l'effet.

Bibliothèque genre gothique.

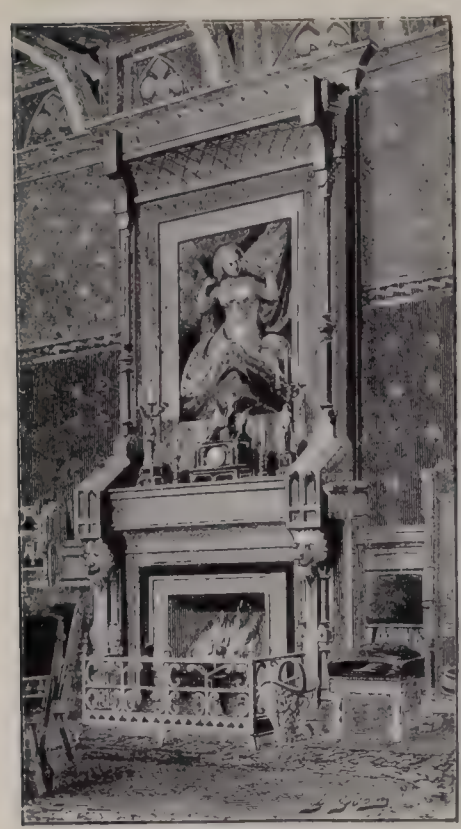
A cette cheminée nous préférons une « porte de salon » en cerisier avec panneaux du milieu en bois de chêne, dont la corniche massive, sculptée de sortes de feuilles d'acanthe, est plus harmonieuse. Nous aimons mieux encore un grand « bureau-bibliothèque » en acajou avec colonnes en noyer de France. Mais nous faisons nos restrictions au sujet des incrustations d'ébène dont sont couverts les panneaux du devant, d'autant plus que parmi ces incrustations nous découvrons, dans les angles, deux petits éventails par trop japonais pour un meuble dont le dessin est Renaissance. L'ensemble est cependant joli.

Il y a là un défaut d'éducation artistique, une inexpérience d'élèves et une absence de goût que ne parvient pas encore à corriger l'enseignement du maître. N'ayant pas de conception propre, les artistes croient faire œuvre originale en chargeant de dessins dus à leur seule imagination des modèles anciens tout surpris d'un pareil rapprochement. Nous notions la même faute dans la décoration du Cercle de l'Union.

Cincinnati n'a pas, du reste, le monopole de ces écoles où le travail du bois est en honneur. Nous en trouvons d'autres, particulièrement à Boston, dont l'Institut technologique contient des ateliers pour le bois et le fer, encore à New-York, au *Cooper-Union*, également à Philadelphie, dans l'École d'artindustriel de cette ville. Une des salles du *Memorial-Hall* de Philadelphie est réservée aux expositions de sculptures sur bois. Même chose à l'École des beaux-arts de Saint-Louis et dans d'autres villes. Nous aurons occasion de citer quelques-uns de leurs ouvrages.

Un autre genre de travail, plus recherché encore, c'est celui des broderies. Il a une allure plus féminine et que nous comprenons mieux. Par cela même il nous donnera des indications plus précises sur le sentiment artistique de la femme américaine. La broderie, comprise dans son sens le plus large, c'est-à-dire s'appliquant aux travaux de tapisserie, d'application sur étoffes, est une des principales branches de l'enseignement que cherchent à développer les sociétés d'art décoratif (*Societies of decorative arts*). Celles-ci ont été fondées et organisées par des dames dans ce double but : élever le goût dans les travaux domestiques et venir en aide aux femmes nécessiteuses.

L'association des artistes de New-York (*The associated artists*), dont Mme Wheeler dirige la section de broderies, n'a pas ce caractère particulier de bienfaisance. C'est uniquement une école où se distribuent les divers enseignements, et dont les élèves produisent des travaux destinés à la vente. Nous retrouvons dans les broderies et tentures de Mme Wheeler et de ses élèves la préoccupation que nous avons signalée à propos des peintures décoratives de l'*Union Club*. Peintres décorateurs, dessinateurs de papiers, aussi bien Colman que Dewing, artistes brodeuses, tous ne tendent qu'à créer un genre nouveau, genre composite où le réalisme moderne cherche à se frayer une voie, quoiqu'il soit encore tenu compte des traditions anciennes. Ce qui nous frappe, et ce qui nous choque souvent, ce sont les oppositions de couleurs cherchées et obtenues de façon si brutale. Il y a comme une obstination à faire autrement qu'il n'a été fait.



Cheminée de grand salon.

Il est toujours assez difficile de rendre dans une description très rapide l'effet que doit produire une tenture. Nous allons cependant en donner deux ou trois exemples. Voici une portière qui a été exécutée pour l'hôtel que M. Vanderbilt se fait construire, *Fifth avenue*, à New-York. Elle est en satin vert pâle semé de carrés d'un vert plus foncé. A un tiers de la hauteur est un bouquet de roses jaunes et roses très délicatement teintées, et de tons plus vifs dans le bas du bouquet. De ce sujet principal partent et s'étendent en bordure sur les côtés de grandes branches de rosiers. L'effet général est très joli.

Nous sommes moins séduit par un autre morceau de broderie qui a été acheté par M. Prang. Le fond est jaune bleuté, traversé par une ligne horizontale bleue à reflets gradués. De distance en distance sont jetés des bouquets d'azalées. Nous citerons enfin, comme type d'une des productions les plus fréquentes de l'atelier de Mme Wheeler, une portière en peluche rubis, dont la tête en drap d'or est couverte d'applications en peluche d'un dessin mauresque. Celle-ci, destinée à être pendue dans une chambre en vieux chêne, avait été commandée par un riche Californien.

Les écoles que nous venons de citer ont un caractère et un but tellement définis qu'on pourrait s'étonner au premier abord de les voir exercer une influence générale. Il n'en est rien cependant. Elles ont créé un genre, ce qui est beaucoup, et leurs modèles sont reproduits à l'infini. Les femmes en trouvent d'autres encore, soit anciens, soit modernes, dans tous les journaux d'art qui, pour les broderies ou les peintures sur porcelaine, joignent à

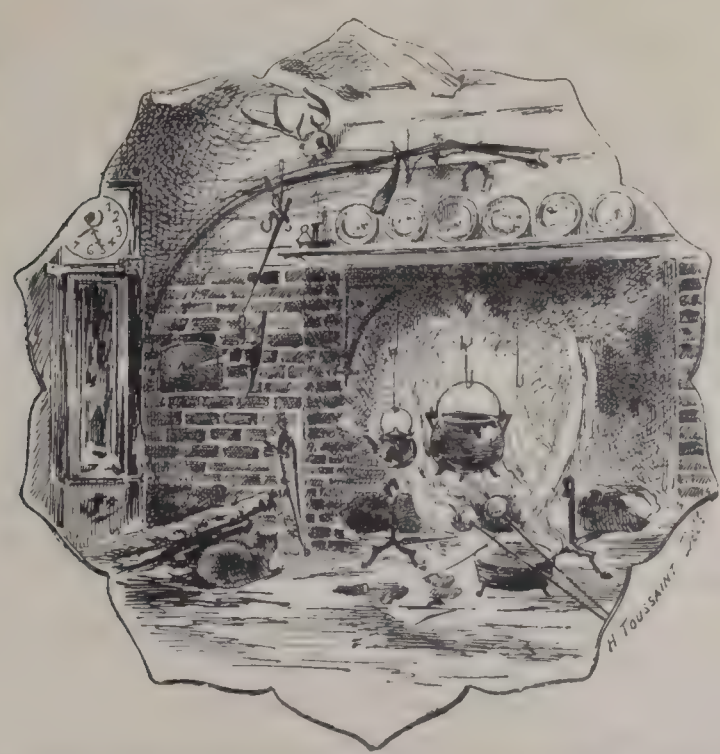
leurs numéros ce que nous pourrions appeler des patrons de dessins. Ceux-ci sont en ce même papier léger que nos journaux de modes emploient pour leurs patrons de robes. Puis, l'imagination aidant, il n'y a sorte de travaux qu'on n'invente. La mode décide du genre, de la couleur et des ornements. On peint ou on brode des écrans, des paravents, des stores. A un moment, on ne veut reproduire que des plumes de paon et de ces fleurs nommées soleils, jusqu'à ce que l'azalée devienne une fureur. Les excentriques brodent pour les écrans des morceaux de musique sur soie blanche. On s'ingénie à tirer parti des objets les plus communs. On prend, par exemple, un simple bol de cuisine en bois que l'on borde à l'extérieur d'une bande d'or. Sur le milieu on peint, en couleurs passées, une tête de Cérès ou autre du même genre. Placés sur le haut des meubles, ces bols font un très curieux effet. Les plantes, vertes ou desséchées, sont utilisées pour les écrans. On préfère même les feuilles d'automne (autumn-leaves) dont les tons sont très variés et que l'on colle entre deux plaques de verre.

Et là ne se borne pas la part, déjà considérable, de la femme dans la décoration intérieure. Elle se plaît également à des travaux plus importants, de plus de durée tout au moins, et il est très usité notamment de couvrir les murs d'une pièce en toile cirée que l'on peint à l'huile de façon assez grossière, mais suffisante pour obtenir des effets marqués. Les sujets les plus habituels sont des oiseaux et des plantes.

Nous pourrions citer bien d'autres travaux du même genre. Ces derniers n'ont certes pas la valeur artistique de ceux que nous avons signalés tout d'abord, mais il n'en faut pas moins tenir compte au point de vue de cette préoccupation, assez récente en somme, de la décoration de la maison.

G. DE LERIS.

(A suivre).



Assiette d'un service en porcelaine exécuté pour le président des États-Unis par la maison Haviland, d'après la composition de M. Davis.

NOTICE SUR CHARLES NORMAND

La notice suivante a été lue à la dernière cérémonie de distribution des prix de l'École nationale des arts décoratifs par M. André Lemoyne, archiviste de l'École. Elle fournit des indications biographiques très précises et utiles sur l'un des hommes qui, au commencement de ce siècle, ont le plus contribué à maintenir la sévérité du style dans les arts appliqués à l'industrie. A ce titre, nous sommes heureux d'en offrir la primeur à nos lecteurs, quitte à reparler plus tard de M. Ch. Normand, pour essayer de caractériser son talent et pour définir son influence. — *(Note de la R.)*

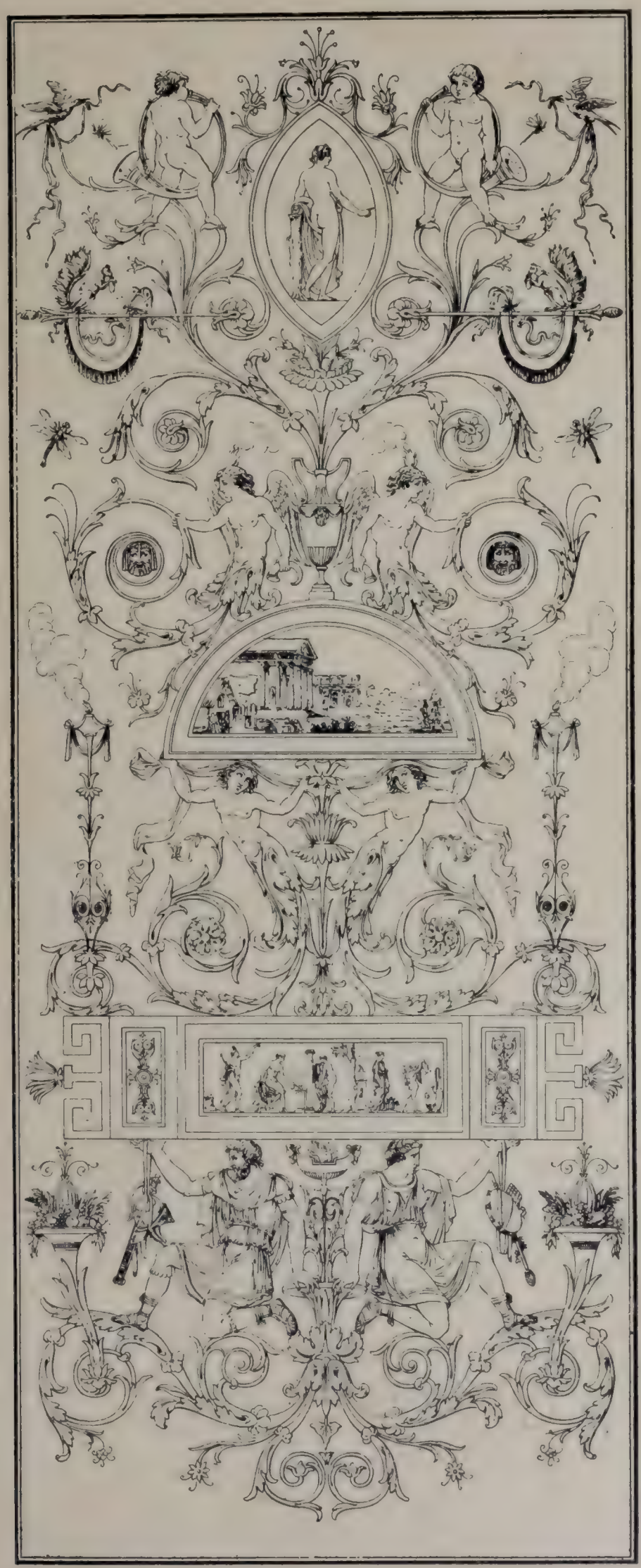
Après les bienveillants et sérieux discours que vous venez d'entendre, je n'abuserai pas longtemps de votre patience. Il me suffira de quelques instants pour rendre un digne hommage à un ancien élève de notre École : c'est à la fois résumer l'histoire de notre maison et payer un juste tribut de gratitude à ceux dont le concours généreux et éclairé contribua pour une si large part à nos succès.

A ce titre, parmi les nombreux élèves qui ont fait honneur à notre École et qui doivent revivre dans nos souvenirs, il en est un surtout qui s'est particulièrement distingué vers la fin du siècle dernier, quand Bachelier signait encore de son beau paraphe les prix obtenus par ceux qu'il aimait comme ses propres enfants.

Charles-Pierre-Joseph Normand naissait à Goyencourt (Somme) en 1765, l'année qui précéda la fondation de notre École. Ses parents, de simples cultivateurs fort peu aisés, ne se doutaient guère alors du chemin qu'il prendrait plus tard. — Frappé de sa vive et et précoce intelligence, son père ne recula devant aucun sacrifice et l'envoya tout jeune à Paris, au collège de Montaigu.

Mais l'enfant se souciait peu des versions et des thèmes. Bientôt le professeur s'aperçut que le grec et le latin ne le préoccupaient guère. Sa véritable vocation se trahissait, en

DECORATION DES APPARTEMENTS



MODÈLE DE PANNEAU

COMPOSITION ET DESSIN DE CH.-P.-J. NORMAND (1765-1840)

A Quantin imprimeur-éditeur

marge de ses cahiers, par d'innombrables dessins qui, parfois même, envahissaient toute la place du texte. Le principal s'en plaignit à la famille ; observations et remontrances se succédèrent, rien n'y fit ; Charles Normand continua.

Un jour de sortie, il acheta pour deux sous une façade d'église à un marchand d'estampes et en fit une si belle reproduction, qu'à dater de ce jour il put s'abandonner librement à son art. Le supérieur de Montaigu, émerveillé de cet essai d'un enfant qui n'avait encore reçu aucune leçon de dessin, obtint de ses parents qu'il suivrait désormais les cours de l'école gratuite du dessin, récemment créée, et le recommanda à Bachelier, peintre et directeur de l'Ecole.

Lorsqu'il fut question de décider à quelle profession se destinait l'élève, grand embarras d'abord et anxiété profonde ; personne n'y avait songé. La peinture, la sculpture, l'architecture lui souriaient également. Par malheur, il montra sa façade d'église à Bachelier, qui le détermina à se prononcer pour l'architecture. Et le voilà d'emblée entré dans un chemin qui lui sembla d'abord tout hérissé de ronces.

Au lieu d'avoir à copier journellement des fleurs, des oiseaux, des ornements qui font la joie des yeux, il lui fallut tracer, du matin au soir, de sèches figures de géométrie : triangles, carrés et circonférences. Quelle fatalité! pensait-il avec un profond soupir. Au lieu d'une église, que n'ai-je, pour mes deux sous, acheté de préférence un guerrier, une déesse ou des fleurs ! on m'eût destiné à la peinture, à la sculpture, et je n'en serais pas réduit à cette ingrate besogne de préliminaires pour entrer dans le temple de l'Architecture ! Mais il n'eut pas longtemps à s'en repentir. Ces premières difficultés étaient pour lui la meilleure école. Le jeune élève s'aperçut vite des fécondes ressources cachées dans son rude travail, et bientôt il marcha à grands pas dans la voie des succès continus.

Ses nombreux prix trimestriels témoignent déjà de son aptitude et de ses progrès : en 1780, 1er prix d'architecture; en 1782, 1er prix de coupe des pierres. Et, la même année, grand prix d'architecture de l'École, à dix-huit ans, avec la belle signature de Bachelier, et, à la suite, un diplôme pour être admis à tous les concours qui seraient ouverts pour obtenir la maîtrise dans les corps d'arts et métiers.

Au sortir de l'École, il se perfectionna sous la direction de M. Thierry, puis entra dans l'atelier de M. Gisors, où il se fortifia dans la composition. Il fut admis parmi les quarante élèves de l'Académie d'architecture. En 1790, il obtenait deux médailles, le second grand prix en 1791, enfin, en 1792, le premier grand prix d'architecture, pour un *Projet de marché public*. (Le prix de Rome.) Ce prix est encore regardé par nos architectes contemporains comme un des meilleurs modèles de l'époque.

A ce propos, nous trouvons dans un extrait des procès-verbaux de la Convention nationale (an II) qu'une pension annuelle de 2,400 livres sera payée pendant cinq années à l'élève de l'Académie de Paris qui désire se perfectionner soit en Italie, soit en Flandre, soit surle territoire de la République. 2,400 livres de ce temps équivalaient au moins à 6,000 francs de notre monnaie actuelle, soit, pour cinq ans, 30,000 francs. Vous voyez, messieurs, que la République d'alors, grand'mère de la nôtre, était assez soucieuse de l'avenir de ses bons élèves, puisque, malgré ses rudes guerres, attaquée à toutes ses frontières, elle gardait encore le culte de l'art en très grand honneur et ouvrait une large main à l'avenir de ses enfants.

Mais aller à Rome en ce moment-là, il ne fallait pas y songer. Toute l'École française était dispersée, son Palais national, occupé militairement, n'était plus qu'une caserne. — Et faire de l'architecture à cette époque était difficile ; au lieu de construire, on était souvent contraint de démolir. Notre lauréat dut se résigner, bien à contre-cœur, à travailler simplement sur notre territoire, comme pensionnaire de la République.

Ne pouvant, comme il l'aurait désiré, se consacrer spécialement à l'architecture, il trouva le moyen de mettre à profit ses riches aptitudes, comme composition, dessin et gravure, et collabora à presque toutes les œuvres remarquables de son temps. Il publia d'abord, en 1802, un *Recueil d'ornements et d'arabesques* d'une rare valeur par le charme décoratif et la pureté du dessin. A son atelier les commandes affluèrent. Sa grande facilité et son ardeur au travail lui permirent d'exécuter de très nombreux ouvrages, dont nous citerons seulement quelques-uns : *Leçons d'architecture à l'École polytechnique;* les *Annales du musée* et la *Vie des peintres,* par Landon; *Paris et ses monuments,* par le même; les *Décorations intérieures,* par Percier et Fontaine; le *Musée de Gand.*

Revenant toujours de préférence à l'architecture, Charles Normand obtint un prix de 2,000 francs, parmi les ouvrages exposés au Salon de 1802, pour son projet d'arc de triomphe de la barrière de l'Étoile.

L'an XII, quand le gouvernement voulut élever des monuments à la gloire des armées, son projet de colonne destiné à la ville de Melun fut adopté par la commission pour être exécuté. En dehors de ces compositions, il dessina, grava et publia de 1815 à 1840 de nombreux ouvrages. Entre autres : Un *Recueil de places et façades;* le *Parallèle des ordres grecs et romains;* le *Vignole des ouvriers;* le *Vignole des architectes;* le *Guide de l'ornemaniste.* Entre temps, comme pour se reposer de ces grands travaux, il se plaisait à de menus objets où se révèle la sûreté de la main, une précision rigoureuse et un goût parfait; on doit à Charles Normand les dessins de deux billets de la Banque de France et ceux des banques de Bordeaux et de Rouen, où dans un cadre fort restreint sont heureusement représentés les divers attributs de la Navigation, du Commerce et de l'Industrie.

N'oublions pas non plus que les figures de nos cartes à jouer sont de lui. Alexandre et César, Charlemagne et David, ces somptueux personnages légendaires, doivent leur grand costume d'apparat à un ancien élève de notre École, qui, d'après un programme imposé, a su conserver dans ses dessins les types primitifs créés au XIVe siècle par Gringonneur.

Personne n'était plus apte que Charles Normand à juger les concours d'architecture; aussi fut-il appelé par M. David Leroy, alors professeur à l'École des beaux-arts, à prendre une des premières places parmi les jurés chargés de juger les concours de l'École : fonctions remplies avec zèle et impartialité jusqu'à ses derniers jours.

On voit par la quantité et la valeur de ses travaux, comme architecte, dessinateur et graveur, que sa longue carrière a été bien remplie. Ses ouvrages, répandus dans toutes les bibliothèques, sont encore journellement consultés et nous rendent chère sa mémoire. Ses œuvres révèlent les plus précieuses qualités, surtout au point de vue décoratif; pour chaque motif à exécuter, il avait le réel et très rare mérite de savoir toujours se renfermer dans les justes limites de son art.

Charles Normand a laissé deux fils qui ont dignement continué la même carrière, avec un succès égal. Aujourd'hui c'est son petit-fils, Charles-Victor Normand, professeur de dessin au collège Chaptal, qui fait hommage à notre bibliothèque des principales œuvres de Charles Normand. « Guidé par un profond sentiment de respect et d'affection pour ceux qui ne sont plus », il a hérité des belles traditions de son aïeul et de son père. C'est en leur mémoire, c'est en réalisant la pensée généreuse de son père, Louis Normand, qu'il fonde une rente de cent francs pour notre École. Lui-même, ancien premier prix de Rome pour la gravure en taille-douce (1838), mériterait, avec l'expression de notre gratitude, une très grande part de nos éloges, mais nous resterons discret et nous respecterons la modestie de son caractère et de son talent.

André Lemoine,
Archiviste de l'Ecole des Arts décoratifs.

DÉCORATION DES APPARTEMENTS

MODÈLE DE PANNEAU

COMPOSITION ET DESSIN DE CH.-P.-J. NORMAND (1765-1840)

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

LES MANUFACTURES NATIONALES

SOUS

LA RÉPUBLIQUE DE 1848[1]

Nous avons dit que le Conseil supérieur des Manufactures nationales s'occupait non seulement de la direction d'art, mais aussi des questions administratives, des salaires, du budget, des commandes, etc., etc. Il fut aisé de lui prouver que les crédits étaient insuffisants pour entreprendre de grands travaux de décoration et même pour continuer la reproduction sur porcelaine des tableaux de maîtres; aussi le Conseil s'empressa-t-il d'adopter un vœu qui priait le ministre de demander à ses collègues de l'intérieur et des travaux publics de commander des ouvrages aux manufactures. Une règle très sage de la comptabilité publique interdit aux ministres de faire usage des sommes d'argent encaissées par les agents de leurs départements : ils ne peuvent disposer que des ressources mises à leur disposition par les lois de finances. En vertu de ce principe, l'argent des ventes est encaissé par les agents comptables des manufactures et versé au Trésor, sans profiter en quoi que ce soit aux établissements; les commandes, d'où qu'elles viennent, ne sont donc, au point de vue budgétaire, d'aucune utilité aux manufactures. Mais il y a plusieurs moyens de tourner partiellement la difficulté; nous n'en indiquons qu'un seul pour ne pas entrer dans des détails trop spéciaux : c'est de demander à celui qui fait la commande la fourniture gratuite des modèles à exécuter ; on peut éviter ainsi les frais de modèles qui, dans les manufactures de tapisserie, sont assez considérables. Le ministère du commerce imagina un autre moyen fort singulier, et qui peut-être eût donné lieu à des injonctions de la cour des comptes : il proposa au ministère de l'intérieur de mettre le payement des peintres de Sèvres à la charge des Beaux-arts, la Manufacture continuant à fournir les matières premières et la cuisson. La lettre officielle, datée de juillet 1848, est curieuse; elle s'appuie sur la nécessité « de doter les musées de la France de la reproduction des monuments de la grande peinture et surtout de ceux que nous envions à l'étranger..., de propager les notions du beau et de l'art idéal chez les classes trop longtemps déshéritées sous ce rapport ». Le rédacteur ne dissimule pas que cette mission n'appartient pas aux Manufactures : « elles doivent être, dit-il, des établissements d'enseignement industriel... dont les ressources sont désormais réservées pour une destination positive et d'une utilité spéciale ».

Cette correspondance n'aboutit à aucun résultat pratique, mais elle donna lieu à un très intéressant rapport de M. P. Mérimée; et voici comment. Le ministre de l'intérieur renvoya l'affaire à la Commission des monuments historiques, qui à

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, 3e année, page 152.

l'époque paraît avoir joué non pas le rôle exclusif qui était dans ses attributions spéciales, mais bien celui d'un véritable Conseil supérieur des beaux-arts.

Dès le 28 février 1848, elle avait demandé le classement dans les monuments historiques des châteaux royaux, afin de les préserver du saccagement dont les Tuileries et Neuilly venaient d'être l'objet; elle protesta contre l'adjonction des Manufactures nationales au ministère du commerce, émit le vœu de la réunion de tous les établissements des Beaux-arts dans la même direction administrative, rédigea un projet pour ramener toutes les collections d'art à un système d'unité et de classification méthodique, demanda l'annexion au Louvre du musée du Luxembourg et du cabinet des médailles de la Bibliothèque, prouva l'utilité de l'agrandissement de l'école des Beaux-arts, de la création d'un musée de moulages et de l'organisation d'un serviee d'inspection des musées de province.

M. Charles Blanc, alors directeur des beaux-arts, ne fit donc rien que de très logique en renvoyant l'examen des propositions du ministère du commerce à une commission qui montrait un si grand souci pour tout ce qui concernait les Beaux-Arts. La commission nomma une sous-commission de trois membres, MM. Duban, Lacroix et Mérimée; ce dernier fut chargé du rapport. Nous allons analyser ce document; c'est M. Mérimée qui parle.

La séparation des peintres et des chimistes serait fatale, les premiers doivent préciser leurs besoins, les seconds diriger leurs recherches pour y satisfaire; les heureux résultats obtenus autrefois sont dus à une alliance étroite entre l'art et la science.

C'est à la peinture, et uniquement à la peinture, que la manufacture royale de Sèvres doit sa célébrité; après la révolution de Juillet, sa suppression fut vivement réclamée ; c'est à la peinture alors qu'elle a dû son existence.

Le budget du ministère de l'intérieur, déjà trop faible pour l'encouragement des Beaux-Arts, ne peut supporter des charges nouvelles. La proposition du ministre du commerce est illusoire lorsqu'il offre de fournir à titre gratuit les plaques de porcelaine et de faire les frais de cuisson; en réalité, ce n'est pas prendre à sa charge la centième partie de la dépense.

M. P. Mérimée attaque ensuite vivement le décret qui a placé les Manufactures dans les attributions du ministère du commerce.

Si l'on se rappelle quel était l'état de la fabrication à Sèvres pendant ces dernières années, on s'étonnera que l'on songe à en exclure l'art, dont elle aurait bien plutôt un concours plus énergique à demander; on a vu, il est vrai, dans les dernières expositions[1], des porcelaines revêtues de couleurs nouvelles ou rehaussées par des métaux jusqu'alors inusités; mais en même temps qui n'était choqué des formes barbares ou ridicules de la plupart des vases, du défaut d'harmonie de leur coloration, du mauvais goût de leurs dorures?

Dans la céramique, la science et l'art doivent se prêter mutuellement leur concours; l'aide du chimiste est indispensable au potier et au peintre, mais on ne saurait nier que tout le prix acquis par l'emploi des matières, même au seul point de vue du commerce, ne dépende presque entièrement de la forme et de la décoration qu'elles reçoivent.

Aux Gobelins, comme à Sèvres, l'art a été subordonné à la science; c'est le contraire qui aurait dû avoir lieu; on s'est attaché à reproduire jusqu'à l'illusion des tableaux à l'huile, au lieu de demander aux artistes des cartons composés exprès pour des tentures dans un but de décoration monumentale. La tendance actuelle à produire des *trompe-l'œil,* à créer des décorations ayant leur caractère particulier, la fausse richesse et l'éclat de mauvais goût qui se remarquent dans les tapis destinés aux résidences royales, à Beauvais comme aux Gobelins, toutes ces fautes ont leur origine dans le refus d'accorder à l'art la juste part d'influence qu'il doit exercer. C'est à l'architecture qu'il appartient de rendre à la tapisserie le sentiment du bon goût et de la remettre dans la voie grande et féconde dont elle n'aurait jamais dû s'écarter.

Il est pénible de voir la continuation des mêmes errements et même leur exagération; la place des Manufactures n'est pas au ministère du commerce, dont les récentes communications révèlent la pensée; lorsqu'elles furent pour la première fois séparées de la liste civile et qu'elles prirent le nom de Manufactures nationales, leur administration fut réunie à celle des musées. Alors personne n'eût pensé à mettre en doute qu'elles ne

1. Les dernières expositions des manufactures avaient eu lieu en 1844 et en 1846.

fussent des établissements d'art. En serait-il autrement aujourd'hui ?

Nous aimons à croire que le gouvernement de la République n'a point proscrit le luxe qui fait vivre tant d'ouvriers, et qu'à l'exemple d'Athènes et de Rome il voudra donner à nos temples et à nos monuments publics cette magnificence qui n'appartenait jadis qu'à la demeure des rois.

Ainsi s'exprima M. P. Mérimée.

La sous-commission proposa les conclusions suivantes :

« Considérant que le projet de rendre la peinture étrangère à la Manufacture nationale de Sèvres, ou de faire dépendre son encouragement d'une administration distincte serait fatal à l'art de la peinture sur porcelaine et à la céramique elle-même ;

« Qu'il appartient aux arts du dessin de donner aux Manufactures nationales de porcelaines et de tapisseries une direction vraiment utile, direction dont elles ne se sont écartées que contrairement au but de leur fondation, et en cessant de rendre à l'industrie particulière et aux arts les services qu'on pouvait attendre d'elles ;

« Il importe que l'administration des Manufactures nationales soit placée dans les attributions du département ministériel spécialement chargé de l'encouragement des beaux-arts. »

La Commission des monuments historiques adopta les conclusions du rapport ; il ne fut pas donné suite au projet du ministère du commerce, mais les Manufactures attendirent plus de vingt ans leur annexion aux services des Beaux-Arts.

Au moment de la révolution de 1848, Sèvres fabriquait la porcelaine dure, les vitraux peints, la décoration sur glace au moyen de couleurs vitrifiables appliquées par fusion sur des verres blancs, l'émaillage sur métaux ; ce dernier atelier datait de 1845, il fut supprimé en 1871. Les premiers essais de la fabrication des vitraux remonteraient à 1824 ; parmi les artistes qui fournirent des modèles, on trouve MM. Chenavard, Viollet-le-Duc, Devéria, Ingres, Flandrin, Delacroix, pour ne citer que les plus célèbres. La porcelaine tendre avait été abandonnée ; le Conseil supérieur demanda la reprise de cette fabrication, ce qui fut fait en 1850 ; il approuva le projet de créer un atelier de faïence et les essais de chauffage au charbon de terre d'après les procédés de M. Vital-Roux, chef de la fabrication à la Manufacture. L'atelier de faïence ne fut mis en activité qu'en 1854.

Le budget de la Manufacture variait de 320 à 350,000 francs par an ; les ventes au public s'élevaient à 75,000 francs environ, elles s'effectuaient à la Manufacture, le dépôt, établi à Paris depuis 1814, ayant été supprimé en 1840. Il fut question, après 1848, de rétablir la vente directe à Paris ; il n'y eut, croyons-nous, aucun magasin spécial, mais seulement des livraisons conditionnelles de porcelaine à un marchand attitré. En 1849, le ministre signa une convention avec M. Sallandrouze d'Aubusson, et un dépôt de porcelaines et de tapisseries fut établi à Londres dans les galeries de ce fabricant ; le Conseil supérieur émit un vœu défavorable à cette affaire, il craignit que les manufactures ne se laissassent entraîner à faire du commerce, ce qui est contraire au but de l'institution.

Les produits de Sèvres figurèrent à l'Exposition universelle de Londres en 1851 ; le gouvernement y envoya en mission plusieurs fonctionnaires et artistes, afin d'étudier la section de céramique.

Il serait injuste de ne pas citer les noms des artistes les plus distingués qui ont consacré à la Manufacture de Sèvres leur talent de création ou d'interprétation ; on trouve MM. Dieterle, artiste chef, Klagmann, Feuchères, L. Robert, A. Schilt, Fragonard, Labbé, Barré, H. Regnier, Peyre, J. André, Barrias, E. Regnier, Hamon, Amaury-Duval, Roussel, P. Avisse, David, F. Richard, Fischbag, Mérigot, Boquet, Blanchard, Gobert, Gély, Meyer, Cabau, Bonnet, Apoil, Constantin, Jaccober, Julienne, Garneray, Fontaine, Lejour, etc. Mmes Ducluzeau, Laurent, Monvoisin.

M. Riocreux, qui était entré à Sèvres en 1811 comme peintre de fleurs, était depuis 1826 conservateur du musée céramique ; il remplit cette fonction avec la plus grande distinction jusqu'en 1872, année de sa mort. M. Salvetat était le chimiste et M. Ebelmen l'administrateur de la Manufacture.

Les crédits annuels des Gobelins et de Beauvais étaient de 230,000 francs et de 85,000 francs ; les ventes étaient insignifiantes ; elles ne s'élevaient pas à 2,000 francs par an pour les deux établissements.

Le Conseil supérieur s'inquiéta beaucoup de la production individuelle des tapissiers ; il la trouvait insuffisante et étudia la question de savoir s'il ne convenait pas d'abandonner le payement à la journée pour revenir à celui de la tâche, comme au XVIIIe siècle, où le travail était compté au bâton de France. Nous ne voulons pas aborder ce problème très complexe, en raison même de la

variété des modèles; voici cependant quelques chiffres qui montreront combien, dans une même manufacture, la production individuelle est susceptible de varier d'une période à l'autre. Aux Gobelins, de 1830 à la fin de 1848, la moyenne annuelle de production par artiste tapissier a été au minimum de $0^m,60$ et au maximum de $0^m,94$ et a Beauvais de $0^m,63$ et de $1^m,35$. La force de main varie du simple au double, ce qui veut dire qu'en divisant les artistes en trois catégories par rapport aux quantités fabriquées, les plus puissants fabriqueront 1 mètre, par exemple, par an, les plus faibles $0^m,50$ et les moyens $0^m,75$. Les débats du Conseil supérieur n'aboutirent qu'à laisser les choses en l'état, c'est-à-dire au payement à l'année et à l'attribution de primes en numéraire aux tapissiers les meilleurs.

De 1848 à 1852, la Manufacture des Gobelins continua nécessairement les pièces entreprises sous le règne de Louis-Philippe et mit sur métier quelques tapisseries nouvelles. Voici les désignations des plus importants de ces travaux. La série des palais : Versailles, Palais-Royal, Fontainebleau, Pau, Saint-Cloud, d'après les modèles de MM. Alaux et Couder, les auteurs trop oubliés aujourd'hui de la décoration de la salle des états généraux de Versailles, de la *Bataille de Lawfeldt*, de la *Fête de la Fédération au Champ de Mars*, etc., etc.

Saint Emigius; saint Denis; sainte Geneviève; sainte Bathilde; saint Germain, d'après les cartons de M. Ingres.

Les pendentifs de la Farnésine, d'après Raphaël, copie de Papety.

Le Printemps; l'Été, d'après Watteau.

Le Christ remettant les clefs à saint Pierre.

Sujet de chasse, d'après Desportes.

Le Christ au tombeau, d'après Sébastien del Piombo, copie de M. Ingres.

La Pêche miraculeuse.

Saint Paul et saint Barnabé.

La Vierge au poisson, d'après Raphaël.

Une suite de tapis pour le palais des Tuileries et de Fontainebleau et quelques garnitures de meubles au point de la Savonnerie.

Les ateliers de tapisseries étaient dirigés par MM. Laforest, Ch. Duruy, père de l'ancien ministre de l'instruction publique, qui lui-même est un élève des Gobelins; ceux de la Savonnerie, par MM. Lebeau et François. Les tapissiers se nommaient Desroy, Thier, A. Duruy, Maloisel, Sollier, Buffet, Lemoine, Julien, Marie, A. Flament, Gilbert, Rançon, Bloquère, Lucas, G. Marie, Grimperelle, Ruhier, Lavau, Michel, C. Duruy, Durand, Margarita, Manigant, Greliche, Harland, Besson, Prevoté, Prudhomme, Munier, Hupé, Collin, Brancas, Landois, E. Flament, etc., etc. Les plus anciens étaient entrés à la Manufacture dans les dix premières années du siècle et en 1848 ils n'avaient guère que 1,500 francs d'appointements; parmi les plus jeunes d'alors, il en reste encore aujourd'hui quelques-uns aux métiers.

La Manufacture de Beauvais poursuivit sa fabrication de canapés, sièges, écrans, paravents, rideaux, d'après les modèles de M. Chabal-Dussurgey et de M. Godefroy; elle reproduisit des panneaux d'après Desportes et Baptiste Monnoyer; elle acheva un grand paysage d'après M. Desgoffe, un étendard dit de Jeanne Hachette, et des tissus, chasubles et mitres pour vêtements sacerdotaux. On mit sur métier une série de tapis de table, au point de tapisserie bien entendu, dans les styles persan, chinois et arabe, d'après des modèles de M. Steinheil.

En résumé, le gouvernement de la République de 1848 s'est montré très favorable aux Manufactures; il sut les maintenir malgré les attaques dont elles étaient l'objet dans les chambres et dans la presse. La situation des revenus publics n'était pas brillante; cependant le budget des Manufactures ne fut pas réduit, et les crédits restèrent ce qu'ils avaient été sous le régime de la liste civile. Le Conseil supérieur a beaucoup travaillé, toutes ses intentions n'ont pas été réalisées, mais il a établi des principes qui ont produit leurs fruits, et il a posé des bases sur lesquelles on a bâti plus tard; il y a cependant des réserves à faire : le Conseil aimait trop à faire de l'administration et il avait un goût trop prononcé pour ses reproductions de tableaux de maîtres.

Avec le rétablissement de l'Empire, les manufactures rentrèrent dans la liste civile; il n'y eut plus ni Conseil ni Commission jusqu'en 1871. En cette année, les Manufactures furent incorporées aux services des Beaux-Arts, et, plus tard, on créa des commissions distinctes pour chaque établissement.

GERSPACH,

Chef du bureau des manufactures, à la direction.

L'EXPORTATION FRANÇAISE ET LA CONTREFAÇON

La chambre syndicale des négociants-commissionnaires de Paris a publié dernièrement, sur la situation actuelle du commerce d'exportation de la France, une étude qui mérite de ne point passer inaperçue. L'auteur de ce travail, M. E. Lourdelet, a su, en effet, y grouper tous les renseignements que les membres de la chambre syndicale lui avaient communiqués, et il en a tiré des conclusions pratiques du plus haut intérêt.

L'un des faits principaux que cette étude a mis en pleine lumière, c'est la difficulté croissante que le commerce français éprouve à conserver ses débouchés extérieurs. Trois causes y ont simultanément contribué : le développement des industries étrangères ; le véritable sans-gêne avec lequel la plupart de nos rivaux se livrent à la contrefaçon de nos produits ; le revirement, enfin, qui s'est fait dans divers pays, en faveur des idées protectionnistes. Ah! si nous n'avions affaire qu'à une concurrence normale, résultat inévitable du progrès de la civilisation générale ! Mais, il n'y a pas à s'y tromper, nous ne luttons pas à armes égales. Si nos produits ne trouvent plus à l'étranger l'écoulement qu'ils avaient autrefois, c'est surtout parce que nos adversaires « ne combattent pas à armes courtoises ». Ici, l'on ne saurait trop citer l'étude de M. Lourdelet. « L'Allemagne, écrit le rapporteur de la chambre syndicale des négociants-commissionnaires, l'Allemagne copie nos produits, imite nos étiquettes. La concurrence allemande a recours à des imitations de marques de fabrique, à des dénominations propres à égarer le consommateur sur la véritable provenance des produits. Pour la céramique, par exemple, aussitôt qu'un modèle nouveau a paru à Paris, il est copié textuellement en Saxe, avec un changement à peine perceptible, gardant cependant un caractère d'infériorité, car on vise d'abord la modicité du prix, afin de supplanter les modèles originaux français sur les marchés étrangers, où ces contrefaçons sont offertes presque en même temps que nos créations. » Ce pillage industriel s'étend de plus en plus. Aux États-Unis, on copie nos dessins et nos modèles, « on imite nos étiquettes, on emploie même les noms de nos industriels en renom. » Les frais de justice sont si énormes, les abus des hommes de loi si criants, que nos compatriotes reculent le plus souvent devant les frais et l'aléa d'une poursuite.

Dans les États de Colombie, comme au Pérou, au Chili et dans le Venezuela, où les produits réputés français sont très recherchés, la contrefaçon a pris des proportions énormes. Nos vins et liqueurs s'y fabriquent ordinairement sur place; l'étiquette y est, d'ailleurs; jusqu'aux bouchons tout marqués et aux capsules, qui s'y trouvent; le tout, imité avec une rare perfection.

Enfin, comme si ce n'était pas assez de ces obstacles mis à la libre expansion de nos produits, voilà que, de toutes parts, les droits semi-prohibitifs reparaissent. Les États-Unis s'abritent des droits protecteurs énormes. L'Allemagne se fait protectionniste. La Russie modifie son tarif de douanes, et frappe d'une manière vraiment excessive nos produits de luxe. En Italie, les droits d'entrée augmentent sans cesse.

Ainsi nos exportations ne prennent point l'essor qui nous serait si utile, et, faute d'énergiques mesures défensives, elles vont en déclinant. Qui donc avisera?

ŒUVRES NOUVELLES

Parmi les inventions que le jour de l'an fait éclore — nous parlons uniquement de celles dont l'art relève le mérite, — nous tenons à signaler l'*Album pour photographies*, que MM. Engel, les relieurs bien connus, ont eu l'idée d'exécuter. Nous donnons ici, comme planche hors texte, une des feuilles de cet album; elle peut servir de spécimen et en montrer l'originalité. Mais il faut ajouter que chaque feuille est différente de dessin et de couleur. L'artiste qui a composé ces encadrements, M. Fraipent, a montré une fertilité d'inspiration, une souplesse de crayon qui lui font le plus grand honneur.

— Nous donnons également ci-contre un croquis du prix offert par le Jockey-Club aux courses d'automne et gagné par le cheval de M. Ephrussy. — C'est dans l'atelier de MM. Bapst et Falize que nous avons vu cet objet d'art, dont le modèle a été sculpté par M. Deloye et dont la ciselure a été achevée par M. Brard. La composition en est heureuse. Un page, bien campé et appuyé sur un bouclier, présente l'écharpe et l'épée au vainqueur du tournoi.

Statuette en argent exécutée par MM. Bapst et Falize.
(Prix de course offert par le Jockey-Club.)

Il devient difficile pour l'orfèvre et pour le sculpteur d'inventer de nouveaux sujets pour ces prix, dont le thème répété amène avec lui, chaque année, des attributs de courses et des têtes de cheval. Ne serait-il pas plus commode à l'artiste et plus agréable au gagnant de créer et de recevoir des objets d'une donnée moins banale et d'un emploi plus facile ?

L'art de l'orfèvre y gagnerait, car cet art, avouons-le, subit en France un fâcheux ralentissement; là comme partout, le goût de l'ancien a conduit à de fâcheuses copies, à des imitations, à des trucages qui déshonorent la plus noble de nos industries.

Nos grands seigneurs du nom ou de l'argent pourraient imiter M. G. P..., pour lequel MM. Bapst et Falize ont composé et exécutent un surtout de table dont les sujets sont tirés des *Métamorphoses* d'Ovide.

Nous avons vu achevée la corbeille du centre. C'est, par l'invention et l'exécution, une des meilleures, sinon la plus parfaite des pièces de l'orfèvrerie moderne : le thème souvent repris de *Flore* et de *Zéphir* emprunte à la grâce jeune des figures, à la liberté des attitudes, au style des ornements, au précieux fini de la ciselure, un charme frais qui en fait une œuvre exquise.

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. QUANTIN.

Encadrement composé pour la *Revue des Arts décoratifs*, par M. H. Poterlet.

LES MAITRES DE L'INDUSTRIE FRANÇAISE AU XIXe SIÈCLE

F.-D. FROMENT-MEURICE

ARGENTIER DE LA VILLE DE PARIS

1802-1855

(Suite [1])

La pièce capitale de cette exposition de 1849 était le *Milieu de table* commandé à Froment-Meurice par le duc de Luynes, non pas seulement à titre d'objet de haut luxe, mais par obéissance à un sentiment de délicatesse patriotique, pour venir en aide à une noble industrie menacée de voir ses artistes et ses ouvriers s'expatrier, porter en Angleterre les secrets de nos métiers avec l'originalité de nos conceptions.

Nous avons fait graver ce *Milieu de table*. Il se composait de onze figures, exécutées d'après les modèles de Feuchères et sous sa direction. Jean Feuchères fut un artiste doué, mais il porta souvent la peine du peu de méthode de ses études premières. Il avait été mis en vue par des œuvres marquées au cachet du romantisme, entre autres, un *Satan* méditant la ruine de nos premiers parents, assis, les ongles aux dents, le corps à demi enveloppé dans de vastes ailes de chauve-souris. Plus tard, il s'amenda. On peut juger de sa seconde manière par la fontaine Cuvier : la Science, la

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 3e année, p. 193.

tête inclinée par l'étude, le regard plongeant dans la profondeur des temps, assise au milieu des monstres terrestres et aquatiques, entre son doigt dans une des fissures du Globe.

Le *Groupe de milieu* du duc de Luynes appartient à son époque intermédiaire. Des onze figures qui composent l'ensemble, les meilleures sont les quatre tritons et néréides géants qui tordent et enlacent la double queue squameuse soudée à leur torse, pendant que, penchés en avant, ils soutiennent une sphère que ceinture le zodiaque. Le geste des bras relevés est plein d'énergie. Le large modelé des torses accepte en plein les coups de la lumière, qui s'écrase sur la saillie des muscles et rejaillit en reflets. Des enfants ailés, — adroitement fixés à la sphère, — semblent l'effleurer seulement en voletant, et leurs petites mains brandissent les attributs de l'Abondance, de l'Ivresse et de l'Amour. Quatre figures debout et adossées commentent le vers malicieux de Térence, *Sine Cerere ac Baccho friget Venus,* que J. Janin traduisait gentiment : « Sans Cérès et Bacchus, adieu Vénus ! » Cérès avec la faucille porte la gerbe généreuse ; Bacchus tient le thyrse, et élève, les yeux déjà troubles, la coupe qui réchauffe; la mère de Cupidon serre son fils perfide contre sa tunique. Ces figures sont d'un bon jet. Un certain développement des têtes les fait paraître courtes.

La frise, laissant courir son fin relief autour du socle qui va s'évasant, est d'un goût exquis. Les plantes des champs, les herbes des vignes, les fleurs de plates-bandes qui la composent sont vues poussant droit comme dans la nature, mais n'ont de saillie que ce qu'il en faut pour former un ton plus mat que ne le révèlent les polis des autres parties de l'édifice architectural et sculptural.

Ce monument, dont l'effet doit être superbe au milieu d'une table bien éclairée, chargée de cristaux et d'orfèvrerie luisante, tendue de linge fin et blanc, dans l'atmosphère vibrante des conversations et des rires, avait exigé trois années de travail. Les signes du zodiaque avaient été mis au net d'après des dessins fournis par le duc lui-même.

Les figures étaient en argent repoussé, à l'exclusion absolue de la fonte et de tout autre procédé de fabrication...

***

L'Exposition de 1851, à Londres, fit reparaître une partie de ce que Froment-Meurice avait exposé en 1849. Il y ajouta un calice en or pour le pape, que le rapporteur, M. d'Albert de Luynes, décrivait avec une visible estime.

Le jury international des métaux précieux était présidé par le duc de Luynes, qui fut nommé rapporteur par acclamation. Il demanda pour Froment-Meurice la grande médaille. Elle lui fut accordée sans discussion par le conseil des Présidents.

Cette victoire, à laquelle applaudit la presse anglaise, était remportée dans un tournoi international où figuraient les premières maisons de l'Europe : les Elkington et les Hancook, de Londres ; les Kaemmerer et Zeftigen, de Pétersbourg, les Morel et les frères Marrel, de Paris. Elle empruntait en plus une importance particulière aux circonstances politiques. La révolution de Février avait surpris l'Europe, et, à ce moment, les institutions naissantes étaient loin de se consolider. Ce succès en venant se joindre à ceux d'autres industries, était fait pour rehausser l'éclat de la France et lui conquérir des sympathies. Il pouvait faire pévoir la cessation d'une crise cruelle pour les industries dont la prospérité découle strictement de la tranquillité des esprits, provoquer ces commandes qui rendent l'énergie aux fabricants, et soulageer les misères en calmant les imaginations surexcitées.

Froment-Meurice, en proie au découragement, n'avait cédé, lorsqu'il s'était agi de

Surtout de table
pour le Duc de Luynes

ORFÈVRERIE (XIXe SIÈCLE)

Surtout de table exécuté pour le duc de Luynes par Froment-Meurice (1849

(EAU-FORTE DE M. CH. COURTRY)

Froment-Meurice, par Ph. Burty.

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

figurer à l'Exposition universelle de Londres qu'aux instances des membres de la Commission, organisatrice et particulièrement à celles du duc de Luynes, qualifié à juste titre « le Mécène français », pour l'emploi si généreux, si patriotique, si intelligent qu'il faisait de sa fortune et de ses relations, en achats, en commandes, en voyages archéologiques, en dons aux collections nationales, en rapports cordiaux avec l'administration républicaine.

Cette grande médaille fut pour cette nature tenace et active le prétexte à de nouvelles recherches et à de nouveaux efforts.

En 1851, fut exécuté dans ses ateliers un groupe de Pradier en matières associées, une *Léda* en ivoire, drapée d'or, écartant un cygne en argent oxydé. Debout, à demi penchée, au moment d'entrer au bain, à peu près complètement nue, elle n'a pas dépouillé ses bracelets et son collier ; elle s'est fait une coiffure avec des feuilles aquatiques.

C'est vraisemblablement le duc de Luynes qui avait suggéré à Froment-Meurice ce retour à la statuaire chryséléphantine. C'était pour le noble amateur un essai de la restitution de la Minerve du Parthénon, qu'il allait confier au sculpteur Simart.

Cette tentative fut fort discutée. Les figures semblèrent lourdes, épaissies qu'elles sont par le peu de vibration d'une matière en quelque sorte inerte.

Pour ma part, je suis convaincu que la *Toilette de Vénus* qui suivit la *Léda,* dut son succès plus franc à ce que la nudité y est moins complète, et à ce que, la figure ayant plus de mouvement, les facettes lumineuses sont plus fines et les reflets plus multipliés. L'ivoire est en soi une matière qui trompe l'artiste. Il ne restitue point tout ce qu'il lui confie. Il absorbe. Les jambes nues des femmes, dont le rendu a offert des difficultés même aux sculpteurs grecs, s'amollissent et s'empâtent. Il est presque impossible de faire exprimer à l'ivoire l'action vive des doigts. Il ne « rend », comme disent les artistes, que sur les plans très simples, les hanches, les seins, les attaches du cou, les joues. Une statuette rien qu'en ivoire n'est qu'un « bibelot ». Froment-Meurice, avec son tempérament d'orfèvre, le sentait bien. Aussi le voyons-nous multiplier les draperies de métal qui creusent des plis obscurs, les ornements qui accrochent la lumière au passage, tout ce qui peut réveiller l'attention en rompant l'unité de la surface polie et la fadeur du modelé.

La *Toilette de Vénus* était de Feuchères qui, bien plus décorateur que Pradier, avait conçu sa figure dans un mouvement mieux combiné. Il jeta une draperie, maintenue par une bride coupant la poitrine, sur les reins du triton qui offre à la déesse une branche de corail. La coquille, plancher mouvant sous les beaux pieds de l'éternelle génitrice des êtres, qui vient de naître de l'écume de la profonde mer, donne de l'ampleur à la base du groupe. Le romantique se rencontrait avec les maîtres de la Renaissance, dans leurs plus heureux moments, sans qu'on eût à lui reprocher aucun pastiche.

Mais nous voici brusquement interrompus!...

Au moment où le succès couronnait tous les efforts de ce travailleur que nous n'avons pas surpris un instant pliant sous le travail, à peine, en 1851, accessible au découragement; au jour même où l'Exposition universelle de 1855 allait assurer à sa maison une importance et une supériorité sans conteste, le 17 février 1855, François-Désiré Froment-Meurice succombait à un épanchement au cerveau, au milieu de sa famille éperdue, de ses amis stupéfaits d'une telle ironie du sort!

. . . . . .

***

L'Exposition universelle de 1855 s'ouvrit. Voici, sans y comprendre les pièces antérieures qui avaient déjà produit leur impression, les principaux morceaux soumis au jugement du public et de la critique :

Un *bracelet* avec sujet Renaissance au centre, en argent ciselé, exécuté en 1853, ainsi que les morceaux suivants : Une *cafetière* en orfèvrerie niellée. Une *coupe* en argent ciselé, sur les bords de laquelle étaient posés deux hérons aux ailes battantes, œuvre originale et élégante.

Un *ciboire* offert par la comtesse Prezeldiecka à une église de Pologne. Un *couteau de chasse,* dont la poignée représente un braconnier pris par la jambe dans un piège à loup, et hurlant de douleur (1854).

Un *candélabre* d'argent repoussé, faisant partie du surtout de table du duc de Luynes. Il est soutenu par trois bacchantes debout et adossées.

Une *coupe,* l'Hiver, faisant partie aussi du service de ce Mécène français, entièrement aussi en argent repoussé; la figure de l'enfant nu et frileux, qui s'entortille dans une couverture, est d'une naïveté charmante. Un autre *candélabre* monumental, trois danseuses. Enfin la pièce centrale, *Sine Cerere ac Baccho,* que nous avons décrite déjà.

Une *Bacchante* dansant sur des raisins, à main appuyée sur l'épaule d'un satyre, aux sons d'une flûte à dix trous dans laquelle souffle un enfant capripède. C'est un groupe en ivoire et argent, dans le goût de la *Léda* et de la *Toilette de Vénus.* Il avait été commandé par le prince Demidoff.

Une *crosse* exécutée pour l'évêque d'Amiens; dans la châsse supportée par la volute inférieure de la crosse, était enfermée une relique de sainte Théodosie. Cette œuvre d'un style très pur montre avec quel soin l'orfèvre parisien se tenait au courant des progrès de l'archéologie.

Un *triptyque* avec parties vivement dorées, feuillages émaillés de vert, grappes de raisin en perles fines. Les panneaux à l'intérieur étaient peints, et à l'extérieur étaient en bas-relief d'argent, à sujets sacrés. Sur la terrasse étaient assis les quatre Évangélistes.

Un *bracelet* somptueux, exécuté pour Mme Isaac Pereire; au centre, deux figurines émaillées accostaient une énorme émeraude à bords rabattus; des perles de formes diverses en augmentaient encore la richesse.

Là encore, on revoyait le si charmant rafraîchissoir exécuté en argent pour Mme Sabattier d'Espagnac.

Enfin un bijou émaillé, une *pendeloque,* avec perles, l'œuvre d'art capitale de Froment-Meurice. Il est actuellement dans les écrins de la reine d'Espagne, après avoir appartenu à Mme Charlier. La chromolithographie qu'en a peinte M. Praslon[1] et qu'a tirée M. Engelmann donne une exacte idée de sa délicatesse et de sa saveur élégante. Je l'ai eu pendant plusieurs semaines dans les mains, je ne pouvais que l'admirer. Il supporterait parfaitement la comparaison avec les bijoux de la Renaissance, dont il évoquait le souvenir, mais qu'il ne pastichait en rien. Les figurines s'enlevaient finement sur le paillon vert des roseaux. Le camée qui occupe le centre de la composition était bien en place. Les perles étaient grises. Çà et là, des points de rubis avivaient un détail. Le voici en Espagne. Que n'est-il entré dans nos collections nationales! Il y perpétuerait le souvenir d'un des plus intelligents efforts pour ramener à l'emploi des vives colorations notre industrie, qui a si souvent des tendances à s'en éloigner, et que ne pousse point à la recherche du décoratif l'enseignement pseudo-classique distribué dans nos écoles.

1. Une première chromolithographie avait été exécutée par Régamey père. Tout le tirage a été égaré. M. Praslon a bien voulu le recommencer, et il s'en est tiré avec le plus remarquable talent. Rien n'est omis, ni du dessin ni des tons.

La presse fut extrêmement favorable. Dans le public l'applaudissement était unanime, lorsque Gustave Planche publia dans un numéro de la *Revue des Deux Mondes* un long article, l'*Orfèvrerie et l'Ébénisterie à l'Exposition universelle de 1855*. Ce que cette prose avançait de propositions solennelles et creuses, nous l'aurons fait connaître par ces simples phrases du début :

« Il y a dans l'industrie trois professions qui relèvent directement des arts du dessin : l'ébénisterie, l'orfèvrerie et les bronzes. Il serait facile, sans doute, d'appliquer aux œuvres de ces trois professions les principes que nous avons posés, et dont nous espérons avoir établi l'évidence. Ce que nous avons dit de la peinture et de la sculpture demeure vrai lorsqu'il s'agit de juger la forme humaine réalisée par le chêne, le cuivre et l'argent. Cependant, comme les objets de luxe qui appartiennent à ces trois catégories sont généralement estimés avec une singulière complaisance, comme les questions de goût sont généralement négligées lorsqu'il s'agit d'en déterminer la valeur, il nous semble utile... etc., etc. ».

Pourquoi les seules industries qui réalisent « la forme humaine par le chêne, le cuivre et l'argent », relèvent-elles seules directement des arts du dessin? On se demande bien d'autres choses au courant de la lecture de cet article, où les contestations des mérites sont constamment atténuées par des réticences bourrues. Nous ne nous arrêterons qu'aux paragraphes consacrés aux vitrines de Froment-Meurice ; ils témoignent d'une mauvaise volonté visiblement préconçue. Je ne veux pas un instant faire allusion à l'avidité que lui ont reprochée ses contemporains. Il n'est plus là pour s'en défendre, et c'est une calomnie courante contre les critiques. Je crois plutôt qu'il fut poussé par un artiste chagrin de caractère, aigri encore par des déceptions.

« Des amis complaisants, continuait Gustave Planche, des flatteurs plus ou moins désintéressés, ont comparé M. Froment-Meurice à Benvenuto Celini. Il y a dans cette comparaison une double méprise. Benvenuto faisait par lui-même ce qu'il signait de son nom, et les œuvres composées, exécutées par lui-même sont demeurées comme des modèles d'élégance et de finesse. » Il y aurait à répondre à M. Planche qu'il exagérait singulièrement les termes : certes, ses contemporains avaient tort de rappeler une figure historique aussi lointaine, mais le nom de Cellini était passé à l'état de substantif exprimant « l'orfèvre » et de qualificatif exprimant « l'excellence ».

En réalité, il nous est trop peu parvenu d'orfèvrerie authentique de Benvenuto pour qu'on puisse l'élever sûrement au-dessus de ses contemporains, les Caradosso et autres. Il s'est surtout terriblement vanté d'être le « premier », dans ses *Mémoires* où la critique moderne discerne beaucoup de hâblerie[1]. La *Salière* du trésor de Vienne, bien authentique celle-là, est une œuvre passablement médiocre, mal composée, pleine de concetti, couronnée par deux figures qui se renversent, détruisent l'équilibre et sont hors de toute proportion. De plus, Benvenuto avait un atelier, des élèves qui continuaient, à Paris notamment, pendant qu'il était absent, et qui livraient en son nom des œuvres qu'il n'avait ni conçues, ni touchées, ni vues.

Mais passons encore la plume à M. Planche. La question se précise :

« Or, si M. Froment-Meurice a signé de son nom des châtelaines, des agrafes, des salières élégantes, les hommes du métier savent très bien que ces pièces d'orfèvrerie n'ont

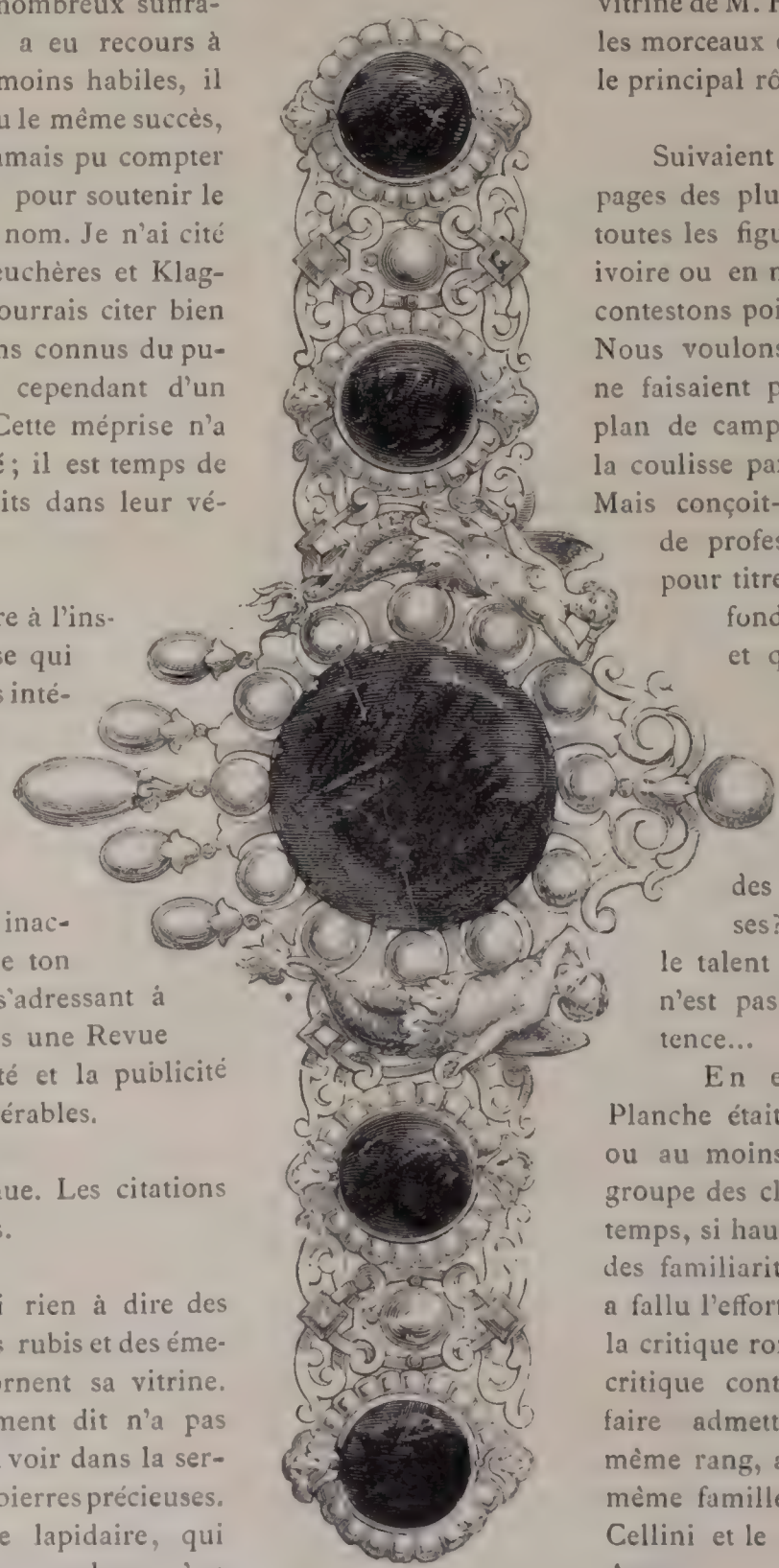
1. Nous ne pouvons plus à propos renvoyer à un livre qui clôt la question. M. Eugène Plon vient de terminer, et a livré au public des amateurs un travail sur *Benvenuto Cellini* qui ne laisse prise à aucune critique. Il établit qu'on ne connaît, sauf les statues des bustes, quelques médailles du *Christ* et la *Salière*, à peu près rien de sorti authentiquement de la main, et même de l'atelier de l'orfèvre florentin.

été ni conçues, ni exécutées par lui. Il a fourni le métal et acheté le travail d'autrui. C'est là toute la part qui lui appartient. Quand il s'est adressé à MM. Feuchères et Klagmann, il a réuni de nombreux suffrages ; lorsqu'il a eu recours à des artistes moins habiles, il n'a pas obtenu le même succès, mais il n'a jamais pu compter sur lui-même pour soutenir le crédit de son nom. Je n'ai cité que MM. Feuchères et Klagmann ; j'en pourrais citer bien d'autres, moins connus du public et doués cependant d'un talent réel. Cette méprise n'a que trop duré ; il est temps de rétablir les faits dans leur vérité... »

On va lire à l'instant la réponse qui fut faite par les intéressés, c'est-à-dire par les artistes, à cette accusation grossière en elle-même, inacceptable sur ce ton calomnieux s'adressant à un mort, dans une Revue dont l'autorité et la publicité étaient considérables.

Je continue. Les citations sont typiques.

« Je n'ai rien à dire des diamants, des rubis et des émeraudes qui ornent sa vitrine. L'art proprement dit n'a pas grand'chose à voir dans la sertissure de ces pierres précieuses. Le talent de lapidaire, qui certes a bien sa valeur, n'est pas de ma compétence... Je me contenterai d'examiner dans la vitrine de M. Froment-Meurice les morceaux où le dessin joue le principal rôle... »



Bracelet
exécuté pour Mme Isaac Percire, 1854.

Suivaient deux ou trois pages des plus sévères contre toutes les figures exposées, en ivoire ou en métal. Nous n'en contestons point la légitimité. Nous voulons croire qu'elles ne faisaient point partie d'un plan de campagne dicté dans la coulisse par un mécontent. Mais conçoit-on un critique de profession qui donne pour titre à son article de fond « l'Orfèvrerie » et qui ne constate point la présence de l'art dans la sertissure ancienne ou moderne des pierres précieuses? Qui déclare que le talent de ce lapidaire n'est pas de sa compétence...

En effet, Gustave Planche était de son époque, ou au moins appartenait au groupe des classiques de son temps, si hautains, si détachés des familiarités de la vie! Il a fallu l'effort considérable de la critique romantique et de la critique contemporaine pour faire admettre, sinon au même rang, au moins dans la même famille « la miette de Cellini et le bloc de Michel-Ange ».

Il a fallu aussi la série des expositions organisées par une société privée, par l'*Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie*, pour habituer le public, que dévoyaient des doctrines surannées, à ce spectacle d'œuvres conçues et exé-

cutées par des artistes d'élite qui subordonnent sans cérémonie leur imagination, leur science acquise, leur goût, leur adresse à la réalisation d'un programme imposé par les conditions rigoureuses de l'industrie. M. Planche écrivait « qu'il faudrait mettre le travail manuel sous la direction de la pensée, n'employer les ouvriers qu'après avoir pris conseil d'un peintre ou d'un sculpteur. » C'est de la déclamation pure. La conséquence rigoureuse serait que le peintre ou le sculpteur — ce « ou », par parenthèse, n'est point du tout indifférent dans la pratique de l'orfèvrerie — devraient se faire eux-mêmes fabricants. Nous en avons, des sculpteurs fabricants. Les frères Fannières, anciens collaborateurs de Froment-Meurice, travaillent pour leur compte et de leur outil. S'ensuit-il qu'ils n'aient point de collaborateurs? Et s'ensuit-il qu'à côté des pièces merveilleuses qu'ils ont repoussées ou ciselées, ils n'aient pas simplement surveillé à leurs côtés le repoussage d'une théière ou la ciselure d'une salière? Ces objets — rigoureusement de seconde main — n'en sont-ils pas moins d'eux, et la division du travail est-elle tellement importante aux yeux du public qu'il exige la signature du ciseleur, celle du repousseur, celle de l'émailleur, après celle de MM. Fannières? N'auront-ils pas conservé le droit de revendiquer la somme d'inspiration et de métier qui règne dans leur maison et qui est une émanation à la fois générale et précise, manifeste dans l'ensemble, accentuée dans le détail de leur personnalité d'artistes?

Candélabre pour le *Surtout de table* du duc d'Albert de Luynes, 1850. Exécuté par F. Froment-Meurice.

Eh bien, ces signatures, dont le public n'a cure, parce qu'il a le sens plus fin que ne l'avait M. Planche, l'*Union centrale* les a exigées, autant par esprit d'équité que pour aider à l'émancipation générale des talents. Jamais aucun des fabricants qui se rendent à l'appel de ses Expositions ne s'est soustrait aux questions des jurys. Il s'est même produit ce phénomène singulier que, dans l'arrangement de l'ordre des médailles, certains collaborateurs en obtenaient d'un ordre supérieur à celle décernée à leur patron!

Et qui les avait offertes le premier, ces signatures isolées, ces brevets individuels? C'est précisément Froment-Meurice, à une époque où ni le public, ni la critique, ni les artistes n'y songeaient. On peut le voir en feuilletant en arrière cette étude, en se reportant aux extraits des rapports des jurys, en relisant les notices nécrologiques de Jules Janin, de Théophile Gautier, de Ferdinand de Lasteyrie, du duc d'Albert de Luynes.

L'attaque était trop grave pour ne pas attirer une riposte immédiate. Dans le numéro du 1er décembre 1855, la *Revue des Deux Mondes* insérait une lettre rectificative :

« Monsieur,

« Je lis dans le numéro du 15 novembre de la *Revue des Deux Mondes* un article intitulé *l'Orfèvrerie à l'Exposition* et signé Gustave Planche. Cet article contient sur Froment-Meurice, mon frère, mort il y a quelques mois à peine, des allégations de faits qui veulent un démenti. Je laisse entièrement de côté, dans les pages de M. Planche, les critiques qui pourraient toucher le talent de l'artiste chez mon frère; mais c'est mon devoir et par conséquent mon droit de relever les attaques qui voudraient atteindre le caractère de l'homme.

« M. Planche reproche à M. Froment-Meurice « d'avoir signé de son nom des châte-« laines, des agrafes, des salières élégantes, quand des gens du métier savent très bien que « ces pièces d'orfèvrerie n'ont été ni conçues ni exécutées par lui... » — Je vous adresse, monsieur le directeur, les extraits des rapports des jurys de 1844, 1849 et 1851 ; ils constateront suffisamment dans les pièces exposées par Froment-Meurice la part d'invention ou d'exécution qui lui revient, et je n'ai pas à insister sur ce point. Mais M. Planche ajoute : « Qu'un fabricant bien achalandé néglige de nommer les artistes qu'il emploie, « qui font la source de sa richesse, je ne l'approuverai pas; mais qu'il se laisse donner pour « l'auteur des œuvres qui ne sont pas sorties de ses mains, c'est un fait plus grave encore, et « qui doit être plus sévèrement qualifié. J'aime à croire que le fils de M. Froment-Meurice « suivra une autre méthode pour établir sa réputation. »

Suivaient des extraits des Rapports que nous avons cités.

« Voici en outre, monsieur, une protestation qu'ont signée spontanément tous les collaborateurs de Froment-Meurice :

« Nous soussignés, statuaires, sculpteurs, dessinateurs, ciseleurs, émailleurs, contremaitres et ouvriers, — tous collaborateurs de M. Froment-Meurice, nous regardons comme un devoir et nous faisons une joie d'attester que, non seulement M. Froment-Meurice n'a en aucun temps négligé de nommer ceux qu'il associait à son œuvre, mais qu'il s'est toujours et partout attaché à marquer la part et à faire ressortir le mérite de chacun de nous dans le grand ensemble de travaux qu'il dirigeait [1]. »

« Ont signé : MM. Geoffroy de Chaume, veuve Feuchères (pour feu Jean Feuchères), Jules Cavelier, Liénart, A. Préault, Rouillard, Jacquemart, Soitoux, Fannière, sculpteur. — Muleret, Wiese, Rambert, Riester, Sollier, Lefournier, Honoré, Grisée, Babeur, Colter, Meyer, Daubergue, Poux, Fannière, ciseleur, Crosville, Frémonteil. »

M. Paul Meurice renvoyait aux extraits de journaux auxquels nous avons nous-mêmes puisé. Il terminait par ces mots cruels, dans leur brève justice :

« Maintenant, et pour toute conclusion, monsieur le directeur, je veux me borner à renvoyer à M. Planche ses propres phrases avec quelques variantes : Qu'un critique mal renseigné néglige de s'informer du vrai et du juste, je ne l'approuverai pas; qu'il se laisse aller à calomnier la mémoire d'un homme honoré de tous, c'est un tort plus grave encore et qui doit être plus sévèrement qualifié. J'aime à croire que tous les gens de cœur appliqueront à M. Planche cette qualification sévère que ce tort grave appelle. »

1. C'est, j'en juge par l'écriture et par le style, un homme d'une intégrité notoire, l'éminent et original sculpteur Auguste Préault, qui rédigea cette protestation, si digne dans les termes, et si convaincante. Nous donnons la liste en fac-similé. Elle contient quelques noms nouveaux, quelques signatures postérieures sans doute à la communication qui avait été faite au premier moment à M. Paul Meurice.

A l'occasion de cet incident, Mme veuve Froment-Meurice reçut encore ce billet de David d'Angers, déjà frappé par la paralysie, mais toujours généreux et ardent :

« Madame,

« J'ai profondément regretté l'homme distingué enlevé si prématurément aux arts qu'il honorait à la fois par son talent et son caractère, et je m'associe à votre légitime douleur de le voir méconnu. Soyez pourtant persuadée, comme moi, que ce jugement si pénible n'est que le résultat d'une erreur. J'ai maintes fois admiré chez M. Froment-Meurice les beaux et nombreux ouvrages sortis de ses ateliers; je puis affirmer que, dans les choses même les plus simples, il rendait à chaque exécutant la part qui lui était due et n'oubliait pas les modestes travaux des ouvriers les plus obscurs. N'avait-il pas assez de son propre mérite sans chercher à amoindrir celui des autres ?

« Agréez, je vous prie, madame, mes respectueux hommages,

« DAVID D'ANGERS[1]. »

« Je vous envoie, madame, la lettre de M. David ; s'il n'a pu l'écrire, il l'a au moins dictée et pour une signature de main gauche le nom est assez lisible ; il vous laisse toute liberté d'en user comme vous l'entendrez, heureux, s'il peut aider en quelque chose (tout malsonnant que soit aujourd'hui son nom) à la réhabilitation d'un homme qu'il aimait et estimait sincèrement.

« Agréez, madame, l'assurance de ma considération très distinguée.

« E. DAVID D'ANGERS. »

Gustave Planche répondit mollement. Il eût mieux fait de se taire complètement. Probablement il fut tancé par le directeur du recueil, qui ne devait point trouver plaisante cette aventure de son critique attitré. Planche prétendit n'avoir jamais eu connaissance des Rapports. Qui le poussait alors à écrire sur une matière à laquelle il était si peu préparé? Il revint sur le « Benvenuto Cellini » avec la grâce qu'il apportait à ses ironies, battit les buissons à propos de « la petite ode heptasyllabique » de Victor Hugo, dont le rayonnement l'aveuglait. Il inventa, ce que l'on n'a connu ni avant ni après lui, un orfèvre « inspirateur » et un orfèvre « modeleur ».

Il faut en rire.

Mais une phrase est par trop cruelle pour le bon sens ! Celle-ci lui était inspirée par la mauvaise digestion des questions socialistes qu'il entendait discuter autour de lui par des esprits d'une autre trempe que le sien. « ... Il s'agit d'estimer le travail présent et non le travail accumulé. Un fabricant habile est amplement rémunéré par les profits qu'il recueille. S'il réussit, il s'enrichit, et pour lui la richesse est une récompense suffisante. » Éliminer le fabricant supérieur de la haute récompense, de celle qu'acclament le pays et le public, que souligne l'État par la décoration, et cela dans une société démocratique, chez un peuple laborieux, dans un temps d'effort intellectuel comme le nôtre, c'est aller à l'envers de toutes les lois qui nous dominent. Présentée de cette façon, l'idée que l'artiste est un être d'élection capable de réaliser toute conception en dehors du centre social qui impose

1. Ce billet est inédit. Il ne figure pas dans la correspondance, d'ailleurs si complète, du grand sculpteur publiée par M. H. Jouin.

les modes, du fabricant qui les contrôle, les régularise et les élève bien plus qu'il n'en est l'esclave, est une idée enfantine.

Dans l'espèce, elle était une sottise. Planche seul ignorait ou feignait d'ignorer que celui dont nous venons d'esquisser la carrière vouée à l'art bien plus qu'au commerce, était un ouvrier que son travail, son talent et sa loyauté avaient amené à une position applaudie et enviée.

***

Nous ne voulons point équivoquer. Au moment de quitter la plume, nous ne voulons point que le moindre sous-entendu voile notre pensée. Nous voulions montrer en Froment-Meurice l'inventeur de bijoux qui répondit le mieux aux doctrines artistiques et littéraires de la société romantique. Nous avons montré, par d'abondantes citations, qu'il fut celui-là. En même temps l'orfèvre rompait avec l'orfèvrerie anglaise, rappelait l'attention sur l'orfèvrerie française du XVIIIe siècle, tentait, avec d'Albert de Luynes, des modèles réellement nouveaux. Et encore, aux Expositions nationales ou internationales, il donnait à son art une importance qu'on ne lui avait point encore attribuée. Ce sont des titres à l'attention et à l'estime. Son nom ne se dissociera point du mouvement intellectuel de cette époque brillante. Les écrins qui possèdent des bijoux, les hôtels qui ont conservé des pièces de table de Froment-Meurice s'en parent, les exhibent aux jours de gala comme on fait de pièces anciennes.

N'est-ce point la gloire ?

PH. BURTY[1].

A propos du premier article de M. Ph. Burty, paru ici même, sur Froment-Meurice, nous recevons de notre ami et collaborateur Germain Bapst la lettre suivante :

Mon cher ami,

Je lis aujourd'hui, dans le dernier numéro de la *Revue des Arts décoratifs,* que « Froment-Meurice naquit en 1802, dans une fabrique d'orfèvrerie qui n'avait de plus ancienne qu'elle (1774) que celle d'Odiot, etc. ».

Je vous ferai observer que la maison Odiot et son atelier d'orfèvrerie montent plus haut qu'à 1726, vu que, dans les Archives de la Cour des Monnaies (Archives nationales, arrêts de la Cour des Monnaies 1726 Z[16] 656 et 656) il est question de Jean-Baptiste-Gaspard Odiot et de Henry Gaspard, auxquels succédèrent successivement Pierre-Jean-Claude et enfin Jean-Baptiste-Claude; cette maison ne remonte donc pas à 1774 mais à 1726 et au delà.

1. Cette étude que nous terminons aujourd'hui et dont M. Ph. Burty a bien voulu nous offrir la primeur est destinée à former un volume qui paraîtra d'ici peu chez l'éditeur Jouaust sous ce titre : *F.-D. Froment-Meurice, argentier de la Ville de Paris, 1802-1855* (1 vol. gr. in-8°, avec bois dans le texte et eaux-fortes), et qui ne sera pas mis dans le commerce. C'est grâce à l'obligeance de M. Emile Froment-Meurice que nous avons pu accompagner ces articles de la reproduction des œuvres principales de son père. (*Note de la Rédaction.*)

Pour ma part, la maison que je possède est dans ma famille, et sa fabrique existe depuis 1734; à cette date Stras, le chimiste bien connu, mon aïeul à la neuvième génération, fut nommé orfèvre du roy, et son gendre, Georges-Michel Bapst, fut nommé à son tour, orfèvre du roy en 1752 (voir Archives nationales, arrêts de la Cour des Monnaies 1734 Z[16] 113 O[1] 357 Z[16] 660 et suivants Y 15,278).

La maison Ouizille Lemoine fut aussi antérieure à 1774. Les Drais et Ducrollay, qui en furent les fondateurs, eurent le titre d'orfèvre privilégié du roy (Archives nationales, arrêtés de la Cour des Monnaies, Z 118 Z 110 Z 86). Comptes des menus plaisirs du roy O[1] 3,001 et suivants).

Du reste, M. le baron Pichon, qui possède mieux que personne l'orfèvrerie française, pourra également nous édifier sur cette question.

Je suis à même de vous donner de nombreux renseignements sur ces familles et sur toutes celles des maîtres orfèvres parisiens du XVIIIe siècle, et même de vous indiquer le genre de production et la part qu'ils ont pris dans le mouvement artistique de l'époque pour bon nombre de mes prédécesseurs.

Recevez, je vous prie, avec tous mes remerciements, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

GERMAIN BAPST.

SOUVENIRS

D'UN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS

DÉCORATION

DU PALAIS DE LA LÉGION D'HONNEUR

UAND on songe à ce qui a pu s'accomplir jadis dans une période de vingt-cinq à trente ans, aux époques vraiment florissantes de l'art, soit à Rome de 1495 à 1520, soit en Belgique de 1600 à 1630, soit à Fontainebleau de 1530 à 1560, soit à Paris de 1640 à 1670, soit, pour les seules églises de ce même Paris, de 1835 à 1860, on se sent le cœur tout navré de la torpeur, de l'insouciance actuelle, de la lenteur voulue de nos artistes devant les tâches qui devraient le mieux émoustiller leur courage. On dirait qu'ils subissent l'influence de ce je ne sais quel vent de paresse et d'endormissement qui agit aujourd'hui sur les ouvriers de tous les métiers et paralyse leurs bras, et prolonge par delà toute mesure et toute patience la durée de leurs plus ordinaires travaux. Nulle ardeur à aboutir, nulle ambition pour nos peintres et nos sculpteurs à toucher le terme et à voir leur œuvre accomplie. L'administration n'a nulle autorité pour hâter et

stimuler cette langueur de parti pris. Quand on les presse, il semble qu'on les opprime, et ils se retournent par une sorte de taquinerie vers d'autres besognes passagères et de moindre importance et dont à cette heure nos artistes, même les secondaires, ne sont jamais dépourvus. Les Jules II et les Léon X, au beau temps de l'Italie, les Archiducs du temps de Rubens, les François Ier et les Henri II, au temps de notre Renaissance, les Surintendants des bâtiments, au temps de Louis XIII et de Louis XIV (qui obtenait de Le Brun, en quatre ans, l'immense décoration de la galerie de Versailles), et nos Préfets de la Seine durant la première moitié de notre siècle, exerçaient sur les peintres employés par eux une instance supérieure, perpétuelle et personnelle que sont bien impuissants à exercer de nos jours nos pauvres inspecteurs des Beaux-Arts, voire même les administrateurs qu'ils représentent. Ah ! si j'avais eu partout des auxiliaires aussi zélés, aussi impatients du labeur et de l'avancement quotidien de la tâche des artistes, aussi sollicités par l'intérêt de leur propre jouissance, que l'excellent général Vinoy le fut pour les peintures de la Légion d'honneur, les commandes de mes quatre années de direction m'auraient mieux défendu et mieux payé de mes soucis et auraient en même temps fait plus d'honneur à qui les avait reçues.

*
* *

On n'a peut-être pas encore tout à fait oublié en notre pays, — mais il ne s'en faut guère, — les abominables incendies de la Commune, et comment avec les Tuileries, l'Hôtel de Ville, la bibliothèque du Louvre, ils détruisirent, sur le quai d'Orsay, le Palais du Conseil d'État, l'Hôtel des dépôts et consignations, la caserne de cavalerie et le Palais de la Légion d'Honneur, sans parler des maisons les plus voisines dans la rue de Lille, et de ce nombre celle qui contenait les précieuses collections du pauvre M. Gatteaux. A peine le général Vinoy, en récompense de ses rudes combats contre les Prussiens et la Commune, venait-il d'être nommé Grand Chancelier de la Légion d'Honneur, que, faisant appel aux souscriptions des Légionnaires, il entreprenait la restauration du Palais à lui confié, et en moins de trois années réparait complètement ses dévastations et le montrait plus pimpant qu'il n'eût jamais été. Mais aussi quelle ardeur, frappant à toutes les portes, et quelle insatiable activité ! Il lui fallait pour ses salons des vases de Sèvres de toutes tailles ; il lui fallait pour ses paliers les meilleures statues de nos magasins de l'Ile des Cygnes. Dès les premières semaines de ma direction, je voyais arriver au Palais-Royal son insupportable agent, M. Mortier l'architecte, liardeur, chicanier, harassant, mielleux, se faufilant par toutes les serrures, et puis se redressant avec des exigences quasi impérieuses, et qui sut, au cours des travaux, se faire prendre tour à tour en exécration par les plus honnêtes et les plus patients de nos artistes. Il avait eu d'abord la prétention d'obtenir de nous les sommes nécessaires à la décoration des salles et galeries du Palais, dont il eût lui-même choisi les peintres, et il nous désignait à l'avance ses préférés : Faustin Besson et Yvon. Déjà Faustin Besson avait été chargé par lui de deux plafonds. Mais ces noms ne me convenaient qu'à demi, et je faisais la sourde oreille, et, malgré son insistance de chaque jour, je laissais passer les semaines. Cependant, au fond, la tentation était grande pour moi qui cherchais partout l'occasion de commandes d'un intérêt général, pouvant faire honneur au pays et à l'administration des Beaux-Arts, et où je trouverais à exercer aux travaux décoratifs des artistes que je regrettais de n'avoir pu employer au Panthéon. Il s'agissait d'orner à nouveau ce délicieux palais, merveille de l'architecture coquette de la fin du XVIIIe siècle, bâti en 1786 par l'architecte Pierre Rousseau pour le prince de Salm, et dont M. Destailleur a prêté depuis lors, à notre exposition des dessins d'ornement de maîtres anciens, au Musée des Arts décoratifs, en 1880, le « plan-coupe, projet de décoration, lavé

d'encre de chine et d'aquarelle, indiquant l'usage des diverses pièces : portique, antichambre, antichambre des valets de chambre, premier salon, grand salon. » Le palazzino

Charlemagne. — Pendentif du grand salon du palais de la Légion d'Honneur, par M. A. Sirouy.
(Dessin de l'auteur.)

avait gardé son nom d'Hôtel du prince de Salm jusqu'en 1802, quand à cette date, la Légion d'Honneur ayant été créée par la loi du 19 mai, il fut consacré à l'administration de la chevalerie nouvelle, et son inauguration célébrée le 14 juillet 1804. — On sait par

M. Darcel (*les Musées et les arts pendant la Commune*) que le pétrole de mai 1871 respecta à peu près, Dieu merci, les façades de ce palais, et, en fait d'œuvres d'art vraiment regrettables, ne détruisit à l'intérieur qu'une charmante cheminée de marbre blanc ornée de bronzes ciselés qu'on attribuait à Gouthière.

Donc le fameux dimanche où, sentant s'approcher le départ de M. de Fourtou, je m'enfermai au Palais-Royal pour lui rédiger d'affilée et soumettre à son approbation les rapports relatifs à l'*Inventaire des richesses d'art de la France* et au *Prix du salon,* je fis venir M. Mortier et lui annonçai que j'étais prêt à proposer au Ministre la décoration du Palais de la Légion d'Honneur, à condition toutefois de m'en charger complètement, et même à y consacrer une somme supérieure à celle qu'il attendait de nous. En même temps j'envoyais, rue de Grenelle, le rapport suivant :

« Monsieur le Ministre,

« Si nombreux que soient les travaux de peinture monumentale que vous avez bien voulu commander pour l'église Sainte-Geneviève, vous n'avez pu, par la distribution de ces peintures, donner satisfaction à tous les artistes que la nature élevée de leur talent désigne aux encouragements de l'État et qu'il serait, plus que jamais, regrettable d'abandonner au milieu des difficultés de l'heure présente.

« Le palais de la Grande Chancellerie de la Légion d'Honneur, ce chef-d'œuvre de l'architecture civile du XVIIIe siècle, dont la reconstruction est aujourd'hui achevée, m'a paru fournir à l'administration une occasion précieuse d'utiliser immédiatement le concours de quelques-uns de ces artistes. En effet, deux coupoles, quatre plafonds, plusieurs panneaux de dimensions diverses, offrent dans ce palais un champ assez vaste où se peuvent déployer à l'aise les facultés des peintres doués du sentiment décoratif et de l'amour du grand art.

« C'est dans cette pensée, monsieur le Ministre, que j'ai l'honneur de soumettre à votre signature les arrêtés ci-joints, confiant à MM. Maillot, Sirouy, Laurens, Bin, Ehrmann, Ranvier et à Mme Escallier les travaux dont il s'agit.

« Si vous voulez bien, monsieur le Ministre, revêtir de votre approbation le présent rapport, qui n'est à vrai dire que le corollaire du rapport déjà approuvé par vous sur les peintures de Sainte-Geneviève, vous aurez, je le crois, donné au grand art, dans notre pays, une des plus vigoureuses impulsions qu'il ait reçues depuis longtemps et attaché votre nom à l'accomplissement de deux œuvres d'un caractère éminemment national et patriotique.

« Veuillez agréer, etc.

Le Directeur des Beaux-Arts,

« PH. DE CHENNEVIÈRES.

« Approuvé :

Le ministre de l'instruction publique, des cultes et des Beaux-Arts,

« DE FOURTOU. »

Dans ce bel ensemble de travaux à exécuter, j'attribuais à Maillot la décoration de la coupole du grand salon ;

A Sirouy, les importants pendentifs de cette même coupole ;

A Bin, un grand concert, pour le plafond de la salle à manger ;

A J.-P. Laurens, la petite coupole de la salle des Chanceliers;

A Ehrmann, le plafond du salon des Muses;

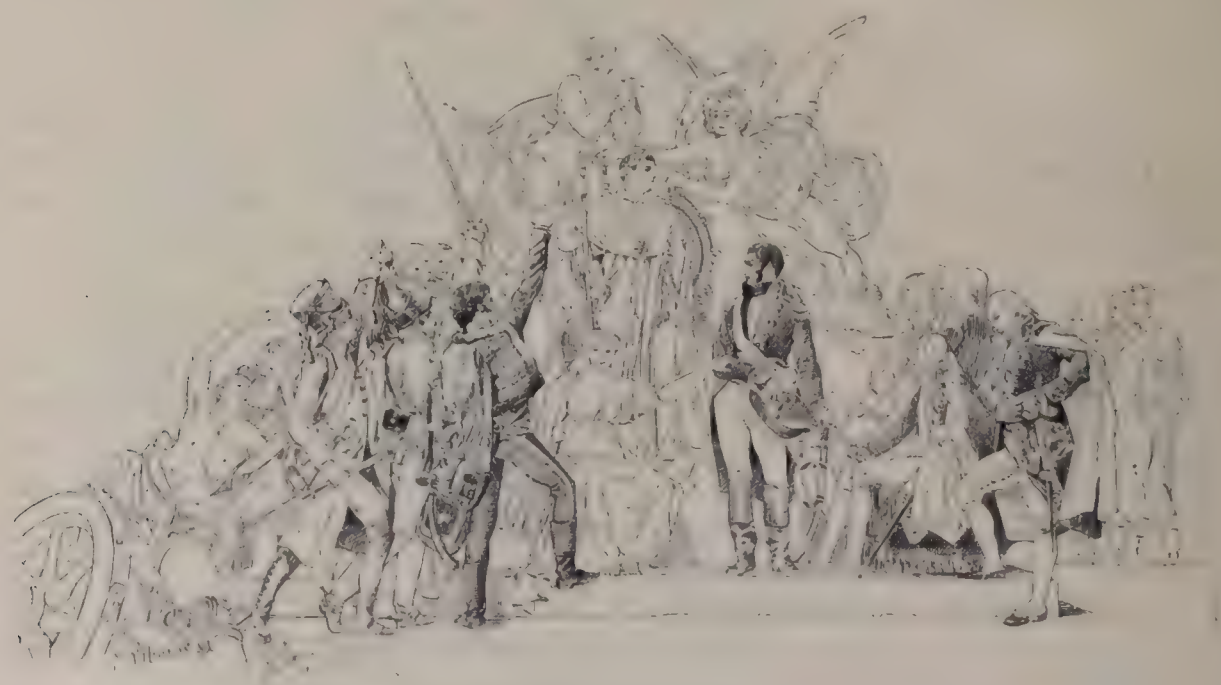
A Ranvier, le plafond de la salle de l'Aurore;

A Mme Escallier, les panneaux de fleurs ou d'attributs pour les dessus de portes de ces deux dernières salles;

A Yvon, un tableau d'après la grande esquisse de Gros, conservée au musée de Versailles et représentant la distribution de croix faite aux artistes par Napoléon Ier.

A Viger-Duvignau, une copie du tableau de Debret, « première distribution de croix dans l'église des Invalides »;

A Fournier, une copie du tableau de Hennequin : « distribution des croix au camp de Boulogne »;



Institution de l'ordre de la Légion d'Honneur, plafond de M. Maillot, dans le grand salon du palais de la Légion d'honneur.

Enfin, pour le petit salon d'attente, six panneaux en hauteur, représentant les maisons relevant de la Grande Chancellerie :

A P. Flandrin, vue de la maison de Saint-Denis;

A Al. Desgoffe, vue de la maison de la Légion d'Honneur aux Loges;

A Lansyer, vue du palais du quai d'Orsay;

A Navlet, vue de la maison de la Légion d'Honneur, à Écouen;

Au même, intérieur de la grande salle du château d'Écouen;

A Chardin, intérieur de la chapelle du château d'Écouen.

Deux de ces peintres, Th. Maillot et J.-P. Laurens, étaient choisis, quelques mois plus tard, pour remplacer au Panthéon J.-Fr. Millet et Gérome. Le premier, pour décorer la chapelle de sainte Geneviève, m'était désigné par les naïves et délicates peintures de sa chapelle de Notre-Dame; le second, pour traiter le sujet funèbre des derniers instants de la patronne de Paris, m'était indiqué par la suite de tableaux tragiques où depuis longtemps se complaisait son pinceau vigoureux et grandissait sa popularité.

Il m'a paru que pour faire bien connaître la pensée de chacun des artistes employés

à la décoration du palais de la Légion d'honneur, je ne pouvais mieux m'y prendre qu'en demandant à chacun la description de son œuvre personnelle; c'était le parti que j'avais déjà adopté pour mon travail sur le Panthéon, et qui m'avait si fort réussi, il y a trente ans, quand je m'adressai à Eug. Delacroix pour sa description du plafond de la galerie d'Apollon.

Voici tout d'abord la note de Th. Maillot sur sa coupole du grand salon rond, qui donne sur le quai d'Orsay :

« *Institution de l'ordre de la Légion d'honneur.* La Victoire (avec des ailes, malheureusement !) passe au cou de Napoléon Ier, fondateur de l'ordre, le collier de grand maître. Assise sur les marches du trône, l'Équité désigne parmi les plus braves les généraux Masséna et Murat. J'ai placé, avec intention, ce dernier, qui fut roi, parmi les soldats qui acclament l'empereur; sur le second plan, Davout à cause de la campagne de Prusse et Lefèbvre. Derrière, à gauche, un blessé soutenu par un aumônier. A droite, les savants, les magistrats, les artistes, Portalis assis, Monge en costume de sénateur, Cuvier, Lacépède, David et son élève Ingres (profil). — Beaucoup d'illustrations françaises manquent dans ma composition. J'étais lié par l'époque et le fait que je devais représenter. Elles ont trouvé naturellement une place dans les autres peintures décoratives du palais de la Légion d'honneur. »

Grisaille du grand salon, palais de la Légion d'honneur, par M. Sirouy. Dessin de l'auteur.

Puis la note de Sirouy sur les pendentifs du même grand salon :

« Quatre tympans et quatre grisailles.

« 1° *Charlemagne.* — Charlemagne, couronné par la Victoire, reçoit la soumission des Saxons. — Les envoyés du pape reconnaissent sa suzeraineté sur les États de l'Église. Le calife Haroun-Al-Raschid lui envoie des ambassadeurs avec de riches présents. — Alcius fonde l'Académie du palais.

« 2° *François Ier.* — Budé, protégé par Marguerite de Valois, reçoit les lettres patentes pour la création du Collège de France.

« Côté gauche : Pierre Lescot et Jean Goujon travaillent ensemble au plan de la Fontaine des Innocents; près d'eux Jean Cousin et Pierre Bontemps, puis Philibert Delorme avec Germain Pilon et Michel Colomb, Clouet, Palissy.

Figure du maréchal Mortier, dans le plafond de J.-P. Laurens. Fac-similé d'un dessin de M. J.-P. Laurens.

« Côté droit : le cardinal du Bellay présente Rabelais [1]. G. du Bellay et Malberbe; Bayard et l'amiral Chabot. — Au fond, Ambroise Paré avec Amyot et Ronsard.

« 3° *Louis XIV.* — La France réunit au domaine de la couronne l'Alsace, la Lorraine et la Franche-Comté.

« Côté droit : Louvois, Bossuet, Poussin et Lesueur, Puget, Mansard. Derrière le roi, Mazarin et Colbert. — Pierre Corneille causant avec Molière, Mme de Sévigné et La Fontaine. Au second plan, Pascal, Racine et Boileau.

« Côté gauche : Turenne et Vauban, Condé, Villars. — Duquesne, Tourville et Jean Bart.

« 4° *Napoléon Ier.* — Sous son inspiration, la Loi écrit le Code civil. La Force terrasse l'Anarchie.

Plafond de M. J.-P. Laurens dans la salle du *Livre d'or*, au palais de la Légion d'honneur.

« Côté gauche : Jacquart, Philippe de Girard et Oberkampf. Au-dessus, Cuvier avec Monge, Laplace, Berthollet et Thénard.

« Côté droit : David et Gros, Prud'hon, Houdon; au second plan, Méhul avec Chateaubriand et Mme de Staël; puis le prince Eugène, Murat, Masséna, Larrey.

« Quatre grisailles :

« 1. Sainte Geneviève.

« 2. Jeanne d'Arc.

« 3. Duguesclin.

« 4. Bayard. »

Les esquisses de ces tympans et grisailles ont été exposées au musée des Arts décoratifs, mai 1882.

Voici la charmante page et très curieuse que je tiens de la plume de J.-P. Laurens; combien d'écrivains de métier n'auraient pas su lui donner un pareil tour !

1. Rabelais accompagna du Bellay en Italie comme médecin, et il dut à sa constante amitié de n'être pas inquiété pour ses ouvrages.

« J'ai bien peu de choses à vous dire, cher monsieur et ami, sur le sujet qui vous intéresse relativement au travail de la Légion d'honneur. En me le commandant, vous m'aviez donné le programme vous-même : c'est *l'Institution de l'Ordre*. C'était mon premier essai de peinture murale; aussi ai-je passé deux mois bien agréables dans cette jolie *salle du livre d'or*, sous la petite coupole plate où la lumière n'arrive malheureusement que par reflets très affaiblis; c'est, du reste, le sort de toutes les coupoles, de tous les plafonds. Cette raison m'a obligé à combiner mes tons et mes colorations en vue de l'éclairage du soir. J'avais demandé au général Vinoy de ne pas m'oublier à la première soirée qu'il donnerait. Mais j'attendrai longtemps avant de voir les effets de ma peinture. Ce palais, qu'on ne peut visiter le jour, semble condamné à rester silencieux et noir la nuit.

« Si on l'éclaire au soir, quel effet produira mon œuvre à la lumière du gaz? Comment jouera la note rouge de l'habit du premier consul? Ne regretterai-je pas d'avoir éludé le conseil du brave chancelier, qui désirait tant voir Bonaparte « tout de vert habillé »?

« Ce personnage, assis sur son trône de marbre, dominant la scène, lit le décret de l'Institution de l'ordre. Plus bas, sur des sièges incrustés dans la pierre, j'ai placé les grands chanceliers : Lacépède, Macdonald, Exelmans, Duprat, Mortier... Ce dernier qui relie le groupe occupant la circonférence de la coupole, me rappelle un mot du général Vinoy, qui, trouvant singulier d'avoir osé mettre des épaulettes à Mortier, m'en demanda la raison... Comme je restais interdit d'une pareille objection : « Il faudra donc que je le décore », ajouta-t-il. Le brave guerrier avait pris son ex-collègue pour M. Mortier, l'architecte restaurateur du palais. Simple distraction.

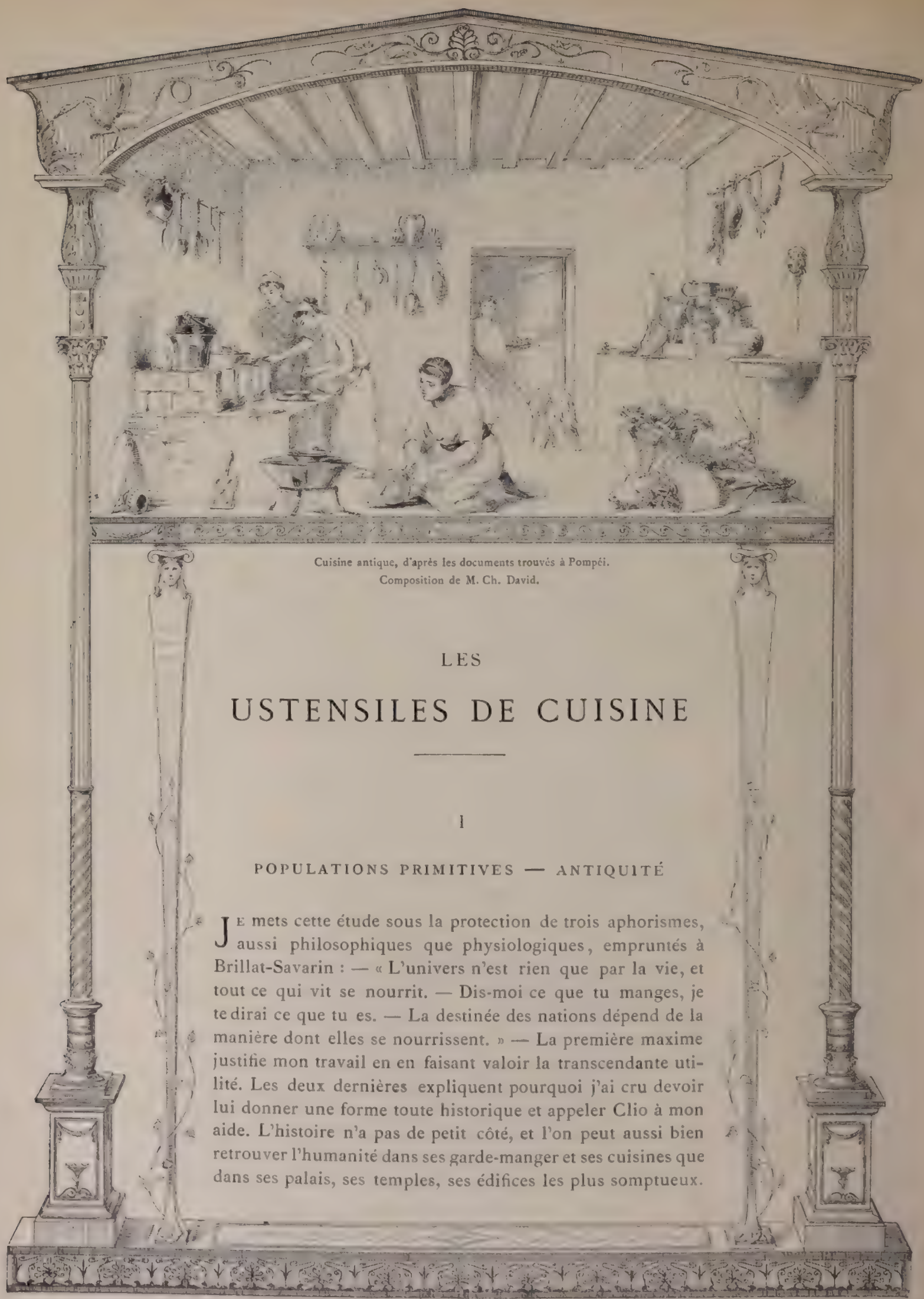
« Au centre, j'ai voulu figurer la renommée par le Génie ailé qui tient le Livre d'or, sur lequel la France, personnifiée dans cette femme à la draperie rose, inscrit des noms, sans doute celui du général Vinoy qui méritait bien de passer avant son architecte. J'ai voulu asseoir cette représentation de la France sur un épais tourbillon de fumée que vient de donner le canon, dont on voit la gueule encore fumante à gauche du trône, au bas du marchepied.

« Toute la composition est là. Dans si peu d'espace j'aurais craint d'apporter de la confusion en augmentant le nombre de mes personnages, toujours fidèle à mon principe que l'inutile est invariablement nuisible. »

PH. DE CHENNEVIÈRES.

(A suivre).

Médaillon attribué à Clodion, se trouvant sur l'une des façades du palais de la Légion d'honneur.



Cuisine antique, d'après les documents trouvés à Pompéi.
Composition de M. Ch. David.

LES

USTENSILES DE CUISINE

I

POPULATIONS PRIMITIVES — ANTIQUITÉ

Je mets cette étude sous la protection de trois aphorismes, aussi philosophiques que physiologiques, empruntés à Brillat-Savarin : — « L'univers n'est rien que par la vie, et tout ce qui vit se nourrit. — Dis-moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es. — La destinée des nations dépend de la manière dont elles se nourrissent. » — La première maxime justifie mon travail en en faisant valoir la transcendante utilité. Les deux dernières expliquent pourquoi j'ai cru devoir lui donner une forme toute historique et appeler Clio à mon aide. L'histoire n'a pas de petit côté, et l'on peut aussi bien retrouver l'humanité dans ses garde-manger et ses cuisines que dans ses palais, ses temples, ses édifices les plus somptueux.

Voilà la raison pour laquelle je convie mes lecteurs à souper aujourd'hui sans façon avec la fille de Mémoire. Puisque le vin, qui délie la langue des mortels, ne perd pas de sa puissance, si j'en crois Aristophane et Lucien, en passant par le gosier des habitants de l'Olympe, posons nos coudes sur les coussins du *triclinium* et écoutons la Muse en attendant l'entrée des mimes et des joueuses de flûte; selon Aulu-Gelle, dans un festin il faut une conversation qui soit « à la fois utile et agréable ».

Le point de départ des ustensiles de cuisine, comme du reste le point de départ de presque toutes choses, est aussi simple que naturel, en prenant le mot naturel dans son sens le plus étymologique. Avant de chercher à produire quoi que ce soit, l'être humain commence par jeter un regard interrogateur sur tout ce qui l'entoure et par demander à dame Nature sa collaboration active; l'art n'arrive qu'en second lieu, lorsqu'un état de civilisation déjà relativement assez avancé laisse du temps à dépenser et permet à l'imagination de se manifester après avoir conquis son indépendance. Quand la nature ne dominera plus l'homme par l'étendue et la permanence de ses besoins; quand celui-ci se sera imposé, à son tour, aux choses qui l'environnent, aura acquis assez de puissance pour les forcer à subir sa loi, à garder son empreinte, son cachet, l'art sera né. Le passage est facile à saisir chez les peuplades primitives. D'abord, pour conserver les aliments, les produits de la chasse ou de la pêche, les fruits, le lait, les boissons fermentées, on emploie les écorces de végétaux, les feuilles larges et d'une structure solide, les fruits creux à enveloppe très résistante une fois sèche, comme la calebasse, les coquilles, sur le bord de la mer, les peaux, les vessies, comme les Australiens et les Patagons, les cornes, comme celles que l'on voit circuler remplies d'hydromel dans tous les chants germaniques. Mais bientôt un commencement d'industrie se révèle par quelques essais timides, mais ingénieux d'amélioration. Nous voyons les Esquimaux ajouter à une pierre creusée un rebord d'argile qui augmente sa capacité comme récipient.

Des peaux d'animaux on tire l'outre. Les lianes tressées donnent le panier, les corbeilles de formes diverses. Un mélange de tiges de tons différents ne va pas tarder à donner naissance à un décor quelconque. Ce sera l'art qui montrera le bout de son nez. Mais il faut cuire les aliments, et des ustensiles de cette sorte ne sauraient résister au feu. L'argile fait de nouveau son apparition : on en enduit le vase d'écorce ou la corbeille.

Nous voilà sur le chemin d'une nouvelle industrie, celle du potier. En même temps qu'elle, l'art nous fait encore une petite visite. Il y a une forme, un décor à créer: il a des droits à faire valoir. « Les premières poteries, écrit Alfred Maury, furent fabriquées en moulant de l'argile sur des coquilles ou des fruits creux, ainsi que s'exécutaient les vases des îles Fidji et de certaines tribus de l'Amérique du Nord. Les dessins que portent les plus anciens vases des populations primitives n'ont peut-être pas d'autre origine.

Les impressions faites sur la terre molle par la coquille ou le fruit séché qui lui servait de moule ou par la corde, les filaments qui retenaient l'ébauche, ont été peu à peu modifiés et embellis. Les vases grecs de la date la plus reculée, comme d'anciennes poteries des sauvages de l'Amérique, n'offrent pas d'autres dessins. » Les potiers de l'époque préhistorique les avaient précédés dans ce genre d'ornementation presque à l'état d'embryon. La découverte du tour permet de donner toute son extension à l'art du potier. En même temps, l'argile, par sa facilité à se laisser modeler, à garder une forme prise sous les doigts d'êtres dont l'imagination est maintenant éveillée, donnera naissance à la plastique. Les vases se ressentent de cet état de choses et affectent des formes animales ou même

humaines. Tous les peuples offrent de ces représentations, qui se retrouvent aussi bien en Asie qu'en Grèce et en Italie qu'au Mexique.

Puisque la fin de ma phrase me conduit dans l'Amérique centrale, je dois dire deux mots d'un petit motif religieux, dû à l'art mexicain, qui nous fournit un document, aussi curieux que décoratif, sur la manière la plus ancienne de produire le feu, cet élément premier de toute cuisine. Cette petite représentation nous montre un guerrier à genoux, roulant vivement entre ses mains, en l'appuyant fortement par une de ses deux extrémités sur un morceau de bois faisant godet et placé sur le sol, une tige sèche dont le frottement produit de petites flammes s'échappant de tous côtés.

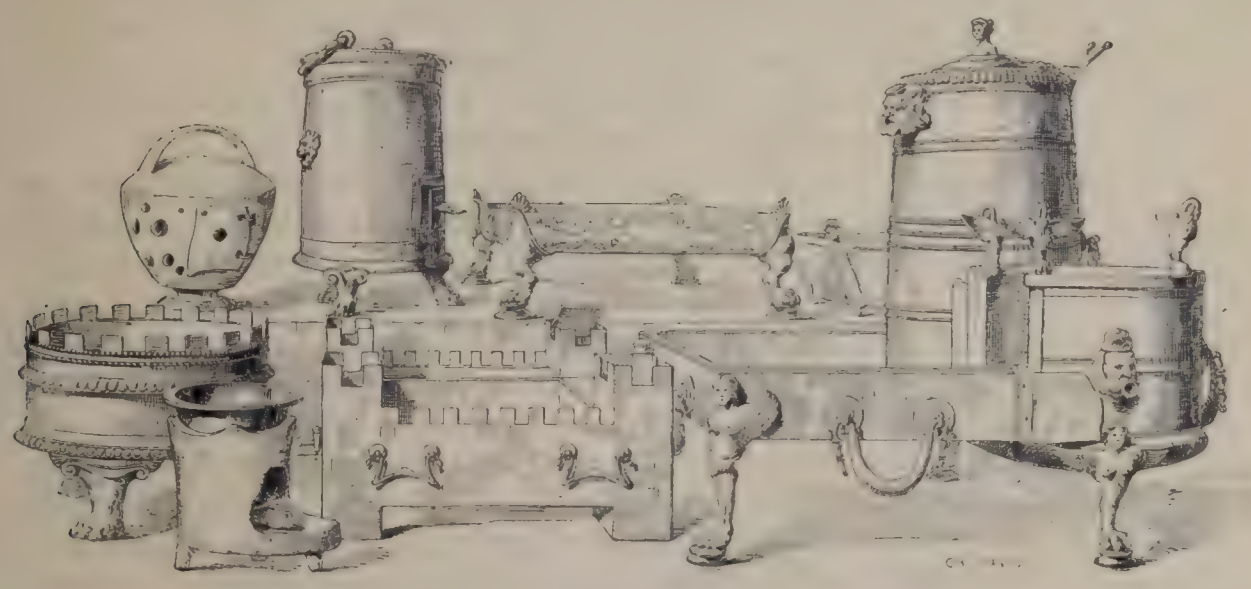
Nous avons le feu; mais il s'agit de le conserver ou de l'exciter. C'est ici que le soufflet apparaît. Devons-nous cet instrument aux Scythes? Hérodote nous parle bien de tube en os, dont ces peuples forçaient leurs esclaves à se servir en soufflant dedans; mais comme ce n'était pas pour agir sur le feu, je pense qu'il faut se montrer plus sévère que certains érudits et laisser de côté cet instrument destiné simplement à procurer du lait de jument. Parlons du vrai soufflet, de « l'outre de forgeron, comme l'appelle Horace, qui

Égypte : Salaison de poissons et d'oiseaux, d'après les peintures d'un tombeau situé près des Pyramides.

souffle et souffle aussi longtemps que le fer résiste au brasier ». Cette invention remonte à la plus haute antiquité: les Égyptiens la connaissaient parfaitement. Près de Thèbes, dans le tombeau de Thotmès III, un motif de décoration nous montre des sacs de cuir munis de longs tubes, pouvant être gonflés au moyen de cordes tirées à mains d'hommes, puis pressés, pour chasser l'air, par les pieds des souffleurs. Il semble résulter de divers passages d'Homère que les Grecs connaissaient déjà le soufflet et s'en servaient, dans la personne de leurs dieux, dès la guerre de Troie. C'est ainsi que Thétis, allant demander à Vulcain des armes éblouissantes pour Achille, trouva l'illustre boiteux « suant, s'agitant, affairé, autour *des soufflets* ». S'il faut en croire les scoliastes, ces instruments divins, mais primitifs, n'avaient qu'un seul trou pour aspirer et chasser l'air. Cette disposition naïve explique la pluralité indiquée par le rapsode avec cette conscience qui le caractérise.

Une lampe en terre cuite de la collection de Licetus nous donne l'image d'un soufflet analogue à ceux dont nous nous servons encore à l'heure qu'il est. Il se compose de deux planches reliées entre elles par une peau flexible, avec une soupape à air *(parma)* au centre de l'une des planches. C'est le φῦσα des Grecs, le *follis* des Latins. C'est le soufflet banal, mais commode, que j'engage fortement mes lecteurs à ne pas échanger pour les soufflets poétiques et épiques de l'immortel forgeron de *l'Iliade*.

Maintenant que nous savons produire et discipliner le feu, que nous n'avons pas eu besoin d'aller dérober au ciel comme Prométhée, j'arrive au domaine spécial que nos usages domestiques lui ont assigné en fait de cuisine. Je n'ai pas eu à parler du foyer lorsque je me suis occupé des populations primitives. Un petit tas de bois mort, d'herbe desséchée ou d'excréments de chameaux, devant lequel on dispose quelques piquets en guise de broche, ne constitue pas un foyer; pas plus un trou pratiqué dans le sol et dans lequel on jette les pierres brûlantes, soit dans le but de chauffer un liquide, soit pour entourer complètement un animal entier, muni de sa peau, disposé de façon à être cuit dans son jus; non plus ce procédé de cuisine qu'Hérodote rapporte des Scythes, lesquels « mettent toutes ses chairs avec de l'eau, dans le ventre d'un animal, et allument les os dessous » en manière de combustible. Dans tout cela, il peut y avoir des feux; mais je n'y vois pas encore de véritable foyer. — Où commence donc vraiment le foyer? — Aux



Brasiers, fourneaux portatifs et bouilloires antiques découverts à Pompéi.

trois pierres disposées sur le bord du chemin, à côté ou à l'intérieur de la tente, de la hutte, pour soutenir un vase au-dessus de la flamme.

Tel est le point de départ de ce centre de la famille dans toute l'antiquité, que la poésie ou la religion se sont plu à consacrer tant de fois. C'est Agni, c'est Hestia, c'est Vesta : « la flamme active et pure », comme le chante Ovide. « Foyer éteint, famille éteinte, étaient des expressions synonymes chez les anciens », dit Fustel de Coulanges. C'est la place des suppliants, l'endroit protecteur. Quand Ulysse fait appel à Alcinoüs, il s'assied « près du feu, sur la cendre du foyer »; l'esclave du *Revenant* de Plaute se réfugie sur sa pierre.

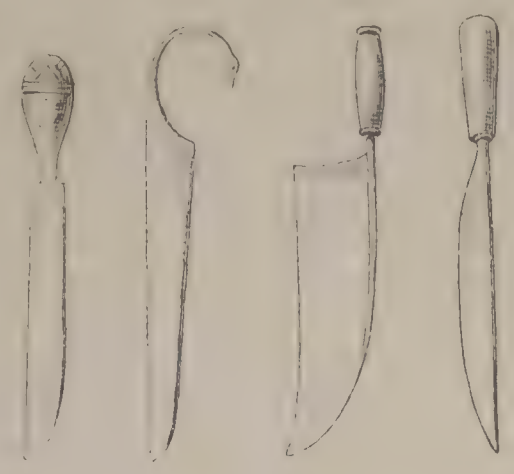
Sur cette pierre du foyer plaçons quelques séparations en briques, disposées de façon à produire de légers intervalles carrés, ouverts sur le devant et propres à contenir les tisons, les briques de séparation servant à soutenir sur trois côtés les ustensiles au-dessus du feu, et nous aurons le fourneau, un fourneau identique à celui qui a été découvert dans la maison Pansa à Pompéi.

La demande peu prudente d'Olympion, dans *Casina* de Plaute : « Sur mon âme, maîtresse, faites-moi plutôt jeter dans un four ardent, et là, rôtissez-moi comme un biscuit », montre que les anciens faisaient un usage fréquent de cet instrument de cuisson que, du reste, presque tous les peuples paraissent avoir connu d'assez bonne heure. Outre le four

et les fourneaux, les Grecs et les Romains paraissent s'être beaucoup servis des réchauds. La cuisine était presque toujours assez éloignée du *triclinium*. Il fallait traverser des cours ou longer des portiques pour aller d'une pièce à l'autre : en voilà assez pour expliquer la présence des susdits réchauds. Quelques-uns joignent à une grande élégance de forme de précieuses qualités de décor. Il en est qui par leurs dimensions peuvent être assimilés à de véritables fourneaux portatifs. Nous ne nous occupons pas ici, bien entendu, des brasiers dont les anciens se servaient pour chauffer leurs appartements et dont le *brasero* des Espagnols descend en ligne directe; nous nous bornerons à ceux qui ont quelque rapport avec la préparation des aliments. Les réchauds des Grecs et des Romains sont excessivement variés, et ceux que les fouilles de Pompéi ont fait découvrir permettent de se faire une idée de l'imagination inépuisable qui a présidé à leur confection : pieds imitant des pattes d'animaux, appuis pour les plats représentant des oiseaux, poignées ornementées, robinets décorés de masques à la bouche largement ouverte et dont la chevelure forme la clef, petits bustes servant de boutons aux couvercles, sphinx ailés aux encoignures, etc. Quelques réchauds affectaient la disposition d'une citadelle aux murs crénelés et flanqués de tours aux quatre coins. Le feu était placé au centre de l'appareil et les quatre tours formaient quatre récipients produisant autant de bouilloires.

Maintenant que nous avons salué, comme il convient, le foyer et ses descendants directs, quoique plus civilisés, — fourneaux, brasiers, réchauds et autres, — le moment me paraît venu d'arriver à la nourriture et aux vases destinés à la préparer. S'il faut en croire Hérodote, dont l'opinion nous est confirmée en cela par de nombreux documents graphiques, les Égyptiens avaient une cuisine assez variée. « Leur pain, dit le conteur grec qui, s'il n'est peut-être pas le père, est tout au moins le grand-père de l'histoire, leur pain s'appelle cyllestris; ils le font avec le dourah. Ils vivent de poissons crus séchés au soleil, ou mis dans de la saumure; ils mangent crus pareillement les cailles, les canards et quelques petits oiseaux, qu'ils ont eu soin de saler auparavant; enfin, à l'exception des oiseaux et des poissons sacrés, ils se nourrissent de toutes les autres espèces qu'ils ont chez eux, et les mangent rôtis ou bouillies. » Il faut joindre à cela le bœuf, le veau (mais pas la génisse, ce en quoi la religion se montrait d'accord avec les besoins d'une bonne cuisine), le vin de vigne et le vin d'orge, le porc, mais seulement certains jours, les jours de pleine lune (nous, nous tuons les nôtres de préférence à la Noël), enfin le lotus, dont les graines, la tige et la racine étaient comestibles. Des peintures du tombeau de Ramsès III, à Thèbes, présentent des boulangers et des pâtissiers pétrissant la pâte, lui donnant les formes les plus variées; des cuisiniers en train de dépecer un bœuf, de recueillir son sang, de séparer ses membres, tandis que deux en cuisent quelque partie dans une chaudière. Sur d'autres peintures de tombeau, c'est la préparation des volailles et des poissons qui a inspiré l'artiste. Ici, des oies du Nil sont plumées, découpées, puis placées, en conserves, dans des vases de terre; plus loin, on fend, on vide, on sale des poissons. A part les écrits de quelques voyageurs ou historiens grecs, les compilations de quelques auteurs latins, c'est surtout par ses monuments funéraires que nous connaissons un peu la civilisation égyptienne. Cette immobilité, cette éternité, dont elle avait fait son idéal et qu'elle n'a pu trouver que dans la mort, lui a du moins permis de parvenir jusqu'à nous à travers les siècles et de se survivre, non seulement grâce aux *pierres éternelles* qu'elle savait dresser avec tant de hardiesse, mais encore par le fait des produits de ses industries, déposés dans les caveaux avec les momies, et des représentations de ses artistes, peintes ou sculptées sur les murs. C'est donc là qu'il faut aller la chercher. Représentations artistiques ou produits manufacturés nous offrent des ustensiles extrêmement variés, quelquefois fort pittoresques, presque toujours heureux de formes, quelques-uns ressemblant à ceux dont

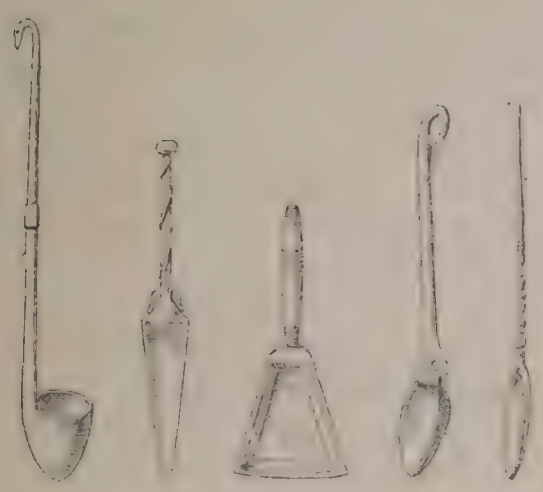
nous nous servons encore pour des usages analogues, d'autres ayant un caractère bien particulier, propre aux seules productions de l'Égypte. Nous rencontrons des chaudrons, des vases de toutes sortes, des moules à pâtisserie avec dessin en saillie ou en creux, des amphores, des plats munis ou non d'anses, des pots rappelant pas mal nos saladiers et nos soupières, des récipients imitant ici une coquille avec dessus formant couvercle, là une oie vivante, le cou redressé, ou bien morte et déplumée, le ventre ouvert produisant un creux pour contenir les mets, etc., etc. Les cuillers sont très curieuses : tantôt le manche s'allonge en cou et se termine en bec d'oiseau, tantôt il imite une main fermée, tantôt il est décoré de feuilles et de fleurs de lotus. Parfois cet ustensile a assez la silhouette d'une pipe hollandaise. Parmi toutes ces cuillers on n'a pas rencontré de fourchettes. Les Égyptiens sont en cela d'accord avec les Grecs et les Romains. Les anciens paraissent avoir eu une prédilection particulière pour la coutume de manger avec ses doigts.



Couteaux de cuisine antiques.

Il y a là une tradition plusieurs fois séculaire que nos enfants conservent pieusement au grand désespoir de leurs mamans. J'espère consoler celles-ci en leur montrant, ou plutôt en leur rappelant, qu'elles se trouvent en présence d'un cas d'hérédité. Qu'elles s'en prennent à l'atavisme, non aux pauvres bébés qui n'en peuvent mais : c'est dans le sang.

Nous connaissons assez peu la cuisine des Assyriens et des Perses. Les monuments graphiques qui nous représentent ces peuples à table les montrent plus volontiers buvant que mangeant; ou bien n'offrent pas un dessin assez précis pour permettre de reconnaître les plats. Quant aux auteurs grecs, ils voient un peu ces nations avec le grossissement que procure l'éloignement et le manque de connaissances bien positives. Ils ne rapportent de leur cuisine que ses excentricités. C'est un chameau rôti et servi entier à la table du roi de Perse; c'est un bœuf, entier lui aussi, cuit au four; ce sont des défilades d'ânes, de cerfs, de moutons, d'autruches, d'oies, de coqs. Il faut, au dire d'Hérodote, joindre à cette nourriture plus substantielle que raffinée « de nombreux hors-d'œuvre, qu'on apporte l'un après l'autre. »



Cuillers égyptiennes, grecques et romaines.

Les mets grecs des temps homériques sont on ne peut plus simples. Ce ne sont, avec le pain, que viandes rôties ou grillées. Achille, dans l'*Iliade*, approche « du foyer ardent une table à viande, y pose les épaules d'une brebis et d'une chèvre grasse, ainsi que le dos succulent d'un porc engraissé. Automédon tenait les chairs, et le divin Achille les coupait; il les divisait en morceaux et les embrochait, tandis que le fils de Monœtius, mortel semblable aux dieux, allumait un grand feu. Quand le feu fut tombé, et que la flamme se fut éteinte, Achille, ayant étalé des charbons, étendit les broches dessus; puis, il répandit

le sel sacré, en les soulevant de leurs étais ». Ceci se passe dans un campement; mais les repas préparés dans les maisons, durant la bienfaisante paix, sont identiques avec celui-ci : à Ithaque, dans le palais d'Ulysse, sont immolés pour le repas des prétendants « de grandes brebis, des chèvres succulentes, des porcs engraissés et une génisse, honneur du troupeau. Ils firent rôtir les entrailles, les partagèrent, et mélangèrent le vin dans les cratères : le porcher distribua les coupes. Philétius, chef des pasteurs, leur distribua du pain dans de belles corbeilles, et Melanthée leur versa le vin ». Une semblable cuisine ne suppose pas de bien nombreux ustensiles. On n'a besoin que d'une lance pour soutenir les viandes au-dessus du feu, de coupes pour le vin et de corbeilles pour le pain. Ces corbeilles devaient être assez luxueuses, car Homère n'en parle jamais sans les faire précéder de l'épithète *belles*. Du temps d'Aristophane, les choses s'étaient pas mal compliquées, si nous en croyons ce passage des *Grenouilles :*

« *Une servante.* Ah ! c'est donc toi, Hercule bien-aimé; entre. Dès que la déesse a su ton arrivée, elle a vite enfourné le pain, et mis sur le feu deux ou trois marmites pleines de pois cassés; elle a fait rôtir un bœuf entier et griller des gâteaux et des galettes. Entre vite.

Xanthias. Non, merci.

La servante. Oh ! par Apollon, je ne te laisserai pas aller. Elle t'a fait aussi bouillir des volailles, frire des croquettes, et t'a préparé du vin délicieux. Allons, entre avec moi. »

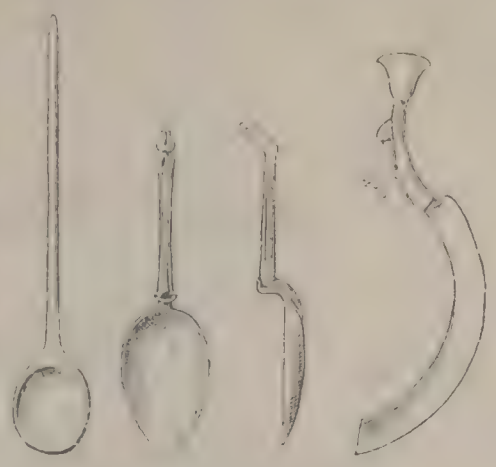
La scène suivante nous amène une cabaretière qui se plaint qu'on lui ait volé des pains, des morceaux de viandes bouillies d'une demi-obole chacun, des gousses d'ail, des poissons salés, enfin, des fromages avec leurs claies d'osier. Dans les *Acharniens,* il s'agit de sel broyé avec du thym et des oignons, de salaison enveloppée dans une feuille de figuier, de tripes grasses, de ramiers, de grives, d'un plat de lièvre, de tarte ronde au fromage, de miel versé sur un gâteau, et même de cigales.

Aussi les ustensiles se ressentent-ils de ces progrès de l'art culinaire. Athénée, à qui il faut toujours recourir en pareille matière, nous en fournit une longue liste. Voici d'abord un extrait, cité par lui, d'une comédie qui n'est pas venue jusqu'à nous : « Comme il ordonna de nommer les ustensiles de cuisine, voici ceux qu'on rappela : un trépied, une éponge, une chaudière, une jatte, un mortier, une burette, une corbeille de jonc, un grand couteau, un plat, un gobelet, un lardoire. » Une autre citation du même Athénée va compléter cet ensemble encore primitif : « Apporte une cuiller, douze brochettes, une *fourchette* (petite fourche de cuisine et non de table), un mortier, une râpe à fromage, un rouleau, trois petites gondoles, un couteau à écorcher, quatre hachoirs; mais scélérat, va me prendre auparavant la marmite à l'endroit où on la serre. » Une pièce de l'Anthologie nous montre aussi le cuisinier Timasion consacrant au dieu du feu, Vulcain : « Des couteaux tranchants qui ont coupé le cou à bien des bêtes, des soufflets dont le vent attise la flamme, une passoire à mille trous, un trépied, pont jeté sur le feu, un gril à poser les viandes, l'écumoire qui soulève le dessus de la graisse, une petite fourche aux doigts de fer. » Il me semble qu'un confrère actuel de l'honnête Timasion ou une de nos cuisinières pourraient se contenter d'une cuisine ainsi montée.

Un ouvrage perdu, *la Gastronomie* d'Archestrade, contemporain et ami d'un des fils de Périclès, prouve qu'au grand siècle la cuisine grecque a su s'élever à la hauteur, non seulement d'un art, mais d'une science. « Ce grand écrivain, dit Théotime, avait parcouru les terres et les mers pour connaître par lui-même ce qu'elles produisent de meilleur. Il s'instruisait dans ses voyages, non des mœurs des peuples, puisqu'il est impossible de les changer; mais il entrait dans les laboratoires où se préparent les délices de la table, et il

n'eut de commerce qu'avec les hommes utiles à ses plaisirs. Son poème est un trésor de science, et ne contient pas un vers qui ne soit un précepte. » Après ces quelques lignes de préparation, nous pouvons aborder hardiment la cuisine romaine, cette reine des cuisines, aussi extraordinaire, aussi prodigieuse que le peuple qui lui donna toute sa splendeur et qui, grâce à elle, trouva le moyen de dévorer, en quelques siècles, l'univers conquis par ses armes.

Le Repas ridicule d'Horace nous fait passer sous les yeux une foule de mets assez compliqués. Juvénal, dans ses satires, Pline le Jeune, dans ses lettres, nous présentent des richesses culinaires non moins variées; mais c'est Pétrone qui, dans son festin de Trimalcion, parvient seul à nous donner l'idée de ce qu'était un grand repas à Rome, à l'époque impériale. Nous n'avons pas à nous occuper ici de la table, par conséquent de la richesse de la vaisselle; aussi allons-nous nous borner à une rapide énumération des plats. Premier service : olives blanches et noires, loirs assaisonnés avec du miel et des pavots, saucisses brûlantes, des prunes de Syrie, des grains de grenade, bec-figues gras dans des jaunes d'œufs poivrés entourés d'une coquille de pâte. Second service : pièce de bœuf, rognons, figues d'Afrique, lièvre, langouste, oie, surmulets, volailles engraissées, tétine de truie, poissons accommodés dans une saumure poivrée. Puis viennent : un sanglier aux défenses portant des corbeilles faites de branches de palmier et contenant des dates de Syrie, le corps rempli de grives, flanqué de marcassins en pâte; un porc bondé de saucisses et de boudin; gâteaux, fruits de toutes sortes.



Couteaux et cuillers antiques.

Cette analyse nous paraît suffisante pour donner une idée d'un dîner dans la patrie de Lucullus. Nous ne parlerons pas des mets extravagants, tels que cervelles d'autruches, langues de perroquets, qui appartiennent plutôt au domaine de la vanité qu'à celui du goût.

Pourtant je ne veux pas terminer sans donner quelques passages d'un père de l'Église sur la gourmandise des gens riches de son temps : « Rien n'échappe à leur avidité, écrit saint Clément d'Alexandrie; ils n'épargnent ni peines ni argent. Les murènes des mers de Sicile, les anguilles du Méandre, les chevreaux de Mélos, les poissons de Sciathos, les coquillages de Pélore, les huîtres d'Abydos et jusqu'aux légumes de Lipare; que dirai-je encore? les pétoncles de Méthymne, les turbots d'Attique, les grives de Daphné, les figues chélidoniennes, enfin les oiseaux de Phase, les faisans d'Égypte, les paons de Médie.... Le pain même, cet aliment simple et facile, n'est point à l'abri de leurs raffinements; ils font de cette indispensable nourriture l'opprobre de leur volupté. »

Tâchons de pénétrer dans un des sanctuaires où se préparaient de semblables repas; en d'autres termes, tentons de reconstruire, par la pensée, une cuisine antique. Pour cela, ce que nous avons de mieux à faire c'est une petite promenade aux ruines de Pompéi. Voici justement devant nous les restes de la cuisine de la Maison du Questeur.

Entrons.

Contre la porte, à gauche, se trouve un évier demi-circulaire; à droite, un escalier devait mener à des réserves pour les provisions. Juste en face de nous sont les fourneaux. Sur la droite, à côté de l'escalier, une porte conduisait dans une seconde pièce, sans doute une arrière-cuisine. Maintenant, il faut que l'imagination, tenue en bride par

l'archéologie, nous vienne un peu en aide. Au plafond nous apercevons, grâce à la folle du logis, une longue tige pendue, munie de crocs qui soutiennent des herbes, des fruits secs, des provisions salées. Puis nos regards remontent successivement autour de la pièce : des pelles, des soufflets; des vases de terre de toutes formes et de toutes grandeurs, pour garder le poisson salé et les figues sèches; des mortiers munis de pilons, des grils, des broches, des jarres, un entonnoir; des moules à formes de poissons, d'animaux, de fruits, etc.; des couteaux, des trépieds, des réchauds, des bouilloires richement décorées; des passoires en bronze d'une forme originale présentant une cavité en retrait sur une autre, celle-ci seule percée de trous, la première munie d'un anneau; des casseroles à manches ouvragés, à corps plus ou moins larges, plus ou moins profonds, à lignes

Bouilloire, chaudron casseroles, passoires, huilier, plat à œufs provenant des fouilles de Pompéi et du trésor de Hildesheim.

droites ou courbes, toujours très élégantes; d'autres, presque plates, rappelent nos poêles; une écumoire dont les trous affectent un dessin en étoile; une chaudière à anse d'un joli mouvement faisant songer à un arc trop tendu, avec un anneau au sommet pour passer le crochet qui doit suspendre l'ustensile décoré d'oves et de palmettes; un chaudron à couvercle fermant hermétiquement, muni sur les côtés d'anneaux, au dessous demi-circulaire pouvant se poser immédiatement sur le feu ou sur un trépied; d'autres chaudrons plus simples en terre, en étain, en bronze, avec ou sans pieds, des plats à œufs, carrés et ronds, munis ou non de manches, ayant des creux marquant la place de chaque œuf; des bouteilles en verre et des porte-bouteilles en terre pour mettre l'huile ou d'autres liquides comestibles; enfin, des cuillers de bois, de métal, aux manches ornés de figures, en pieds d'animaux, terminés en boule; différant peu, somme toute, de celles qui nous servent encore pour un usage analogue.

J'ai placé cette étude sous la protection de Brillat-Savarin; je l'ai commencée par une citation de ce maître dans l'art du goût; je vais en terminer la première partie par quelques lignes attristées du même auteur.

« Les cinq ou six siècles que nous venons de parcourir, écrit-il mèlancoliquement en parlant des grandes époques de la cuisine antique, furent le beau temps pour la cuisine, ainsi que pour ceux qui l'aiment et la cultivent; mais l'arrivée ou plutôt l'irruption des peuples du Nord changea tout, bouleversa tout, et ces jours de gloire furent suivis d'une longue et terrible obscurité. A l'apparition de ces étrangers l'art alimentaire disparut avec les autres sciences dont il est le compagnon et le consolateur. La plupart des cuisi-

niers furent massacrés dans les palais qu'ils desservaient; les autres s'enfuirent pour ne pas régaler les oppresseurs de leur pays; et le petit nombre qui vint offrir ses services eut la honte de les voir refuser. Ces bouches féroces, ces gosiers brûlés, étaient insensibles aux douceurs d'une chère délicate. D'énormes quartiers de viande et de venaison, des quantités incommensurables des plus fortes boissons, suffisaient pour les charmer; et comme les usurpateurs étaient toujours armés, la plupart de ces repas dégénéraient en orgies et la salle des festins vit souvent couler le sang. Cependant il est dans la nature des choses que ce qui est excessif ne dure pas. Les vainqueurs se lassèrent enfin d'être cruels; ils s'allièrent avec les vaincus, prirent une teinte de civilisation et commencèrent à concevoir les douceurs de la vie sociale. Les repas se ressentirent de cet adoucissement. On invita ses amis moins pour les repaître que pour les régaler. »

Arrêtons-nous sur cette pensée consolante. Nous sommes arrivés au seuil du moyen âge. Une autre fois, nous chanterons, avec le poète Fortunatus, les douceurs du retour à la bonne cuisine, et nous mangerons avec lui « des viandes de toute espèce, comme les peint Augustin Thierry, assaisonnées de mille manières, et des légumes arrosés de jus et de miel, servis dans des plats d'argent, de jaspe et de cristal ».

P. Rioux de Maillou.

(A suivre.)

NÉCROLOGIE

Un artiste du plus grand avenir et dont le rare talent était presque exclusivement dépensé au service de l'industrie, Léon Chédeville, est mort à Paris, le 2 février, après une longue maladie. Il s'éteint à trente-deux ans, laissant une veuve et trois jeunes enfants, sans avoir pu produire les œuvres charmantes en germe dans son cerveau, ni pu donner la mesure de ce qu'il était capable de faire.

Chedeville était apprécié surtout par les artistes, par Chapu, par Mercié, dont il avait reçu les conseils, par tous nos amis de l'Union centrale, qui avaient applaudi à ses débuts et suivaient avec joie ses progrès.

Les concours de l'Union centrale avaient été pour lui l'occasion de plus d'un succès. Outre le modèle de la plaquette qui l'emporta sur ses concurrents, il avait été, il y a quelques années, le lauréat du prix de voyage et avait fait en Normandie une tournée d'étude, dessinant à la plume et au crayon ses impressions, qui sont restées un livre charmant de croquis et de fins aperçus.

Ce voyage eut sur sa manière une réelle influence. Chédeville garde des artistes de la Renaissance la grâce, la naïveté; il tenait de l'Italie et de la France comme les sculpteurs qui ont ciselé les portes et les fenêtres du château d'Amboise, comme les maîtres qui nous ont laissé maint chef-d'œuvre à Rouen. Notre ami aimai les figures longues et élégantes de l'art florentin il s'inspirait volontiers de Jean Goujon, dont avait copié les portes à Saint-Maclou.

Élève de M. Millet et de Villeminot, Chédville avait cette qualité si rare du figuriste doué de l'ornemaniste; il avait pris à l'École des Arts décoratifs pendant une jeunesse laborieuse des leçons qui doublent la valeur de l'artiste en lui permettant, comme aux maîtres des grandes époques, d'allier à l'art pur la grâce des arrangements, l'esprit du métier.

Aussi notre ami était-il choisi par nos meilleurs architectes, recherché par les industriels pour aider de l'ébauchoir à leurs créations, — M. Sédille en avait fait son collaborateur préféré et c'est avec lui qu'il a fait ses derniers travaux. — M. Lœbnitz lui avait confié l'exécution des moddes de céramique qu'ont remarqués à Paris et à Lyon les connaisseurs; c'est lui qui avait modlé la grande porte de la galerie des beaux-arts au palais du Champ de Mars en 1878. M Falize lui confiait ses plus fins modèles d'orfèrerie.

Au nouveau théâtre à Rouen, à l'hôtel Rothschild à Vienne, aux Magasins du Printemps, à Paris, à l'église Saint-Jacques à Dieppe, dans bien d'autres édifices sacrés ou profanes, publics ou privés, on retrouve les œuvres de ce talent souple, distingué : figures et ornements, créations ingénieuses ou savantes restaurations, dans lesquelles l'art se mêle à la science de l'architecte.

Chédeville avait épousé la fille de Sauvageot, l'architecte et le directeur de *l'Art pour tous*. Il appartenait à cette élite d'artistes par qui le goût français est et doit rester l'expression la plus pure de la forme et de l'invention; il était de ceux en qui nous espérions beaucoup pour la réalisation de nos programmes. — La mort l'a pris trop jeune.

LES VENTES

Bien que la saison des ventes à l'hôtel Drouot soit maintenant fort avancée, nous n'avons trouvé à signaler jusqu'à présent à peu près aucune collection véritablement digne de nous intéresser. Quelques pièces de mérite ont certainement passé aux enchères durant ces dernières semaines, mais bien isolées dans le singulier tohu-bohu, dans le va-et-vient international que les marchands de curiosités et les petits collectionneurs de profession font subir aux objets plus ou moins dignes d'étude qu'ils brocantent. Elles sont rares, à l'heure qu'il est, les remarquables collections analogues à cette merveilleuse série des céramiques de M. Marquis dont la vente, commencée le 12 février, s'achève au moment où nous écrivons.

Toutefois, il ne nous est pas permis de ne point mentionner dans un recueil tel que celui-ci deux ventes d'objets intéressants au point de vue spécial de l'enseignement de l'art appliqué à l'industrie : nous voulons parler de la vente des meubles anciens réunis par M. Pecquereau, qui s'est faite les 11 et 12 décembre 1882, et de celle des collections d'échantillons d'étoffes que le Musée des Arts décoratifs a eu la bonne fortune d'acquérir en bloc (elle ne comprend pas moins de 230,000 pièces) à l'hôtel Drouot, dans le présent mois de février.

La collection de M. Pecquereau, le réputé fabricant de meubles d'art, comprenait un catalogue de 187 numéros dont 101 étaient exclusivement consacrés à des meubles anciens des XVIIe et XVIIIe siècles. Formée par un homme du métier, elle affectait un caractère tout particulier, car elle ne se composait pas simplement de pièces faites pour séduire les yeux d'un amateur profane, mais de pièces dont la qualité supérieure se démontrait par la nudité superbe ou gracieuse de leur construction, dans le déshabillé de l'atelier. En un mot, c'étaient des fragments de bois sculptés, des squelettes de meubles et de lits, des bois de fauteuils, des trumeaux, des bois d'écrans, des pieds, des chutes, des pilastres, des montants, c'est-à-dire de véritables objets de musée, d'une authenticité parfaite, d'une pureté de style convaincante, convenant admirablement à l'étude du décorateur ébéniste. Il eût fallu que notre Musée des Arts décoratifs fût assez riche pour s'offrir cette collection tout entière. A la vérité, il a pu du moins se rendre acquéreur de quelques pièces de choix, et c'est un résultat dont il faut se féliciter.

Parmi les meubles qui nous paraissent dignes d'attirer l'attention des connaisseurs et mériter l'étude des élèves de nos écoles, je citerai en premier lieu une très belle console Louis XIV

en chêne sculpté (n° 11 du catalogue). Tout est distinction, ampleur, harmonie et élégance dans ce meuble-type, dont on voit ici un dessin sommaire et dont nous faisons reproduire par l'eau-forte un détail agrandi pour en faciliter l'étude. Les pieds sont d'un galbe excellent; les têtes de satyre, qui les terminent par le haut sont sculptées avec un esprit et une finesse extrêmes. Une critique excessive pourrait peut-être trouver un peu maigre le motif de milieu dans la ceinture. On pourrait souhaiter encore quelque chose comme un vase dans l'entre-jambes. Mais ce sont là chicanes minces. Cette belle console, conçue évidemment dans le goût de Bérain, n'a été payée que 3,780 francs par le Musée des Arts décoratifs.

Après venait une armoire Louis XV à deux portes, en chêne sculpté, à fronton rocaille, à moulures contournées et à guirlandes de fleurs; meuble également de premier ordre, exécuté par un artiste de la bonne époque, savant, habile et consciencieux; adjugée 2,205 francs au Musée des Arts décoratifs. Puis une console Louis XVI en bois doré, à devanture cintrée, les montants à volutes ornés de feuilles d'acanthe et reliés par un entre-jambes supportant un vase à guirlandes de fleurs. J'aurais voulu un cul-de-lampe sous ce vase qui semble porter à faux en avançant un peu trop sans être soutenu, et dégager l'entre-jambes de la boiserie pour atténuer la saillie. Cette console, qui n'en reste pas moins un modèle des plus précieux, a été acquise à 1,705 francs seulement par le Musée des Arts décoratifs.

Presque tous les sièges, les cadres, les panneaux étaient des spécimens hors ligne. Il y avait, entre autres, un très joli fauteuil Louis XV en noyer, canné, avec des petits dragons dans le haut des pieds du cintre, d'un modèle peut-être unique. La série des balustres, achetée par le Musée, offrira des types excellents à consulter pour les fabricants contemporains et pour les jeunes gens de nos écoles.

Je parlerai une autre fois de la collection de modèles d'étoffes acquise par le Musée; j'essayerai de donner un aperçu des richesses qu'elle contient en disant les services qu'elle peut rendre.

V. Ch.

Console Louis XIV, acquise par le Musée des Arts décoratifs (*Voir Pécpuceau*).

L'Imprimeur-Éditeur Gérant : A. Quantin

DETAIL DU PIED D UNE CONSOLE EN BOIS SCULPTE STYLE LOUIS XIV

Collection du Musee des Arts Décoratifs

CAUSERIE

SUR

L'ÉTUDE DES ORNEMENTS

Dans quelques jours va avoir lieu à Paris la deuxième « session normale » organisée pour les professeurs de dessin et pour les candidats au brevet de professeur. Cette session normale, instituée l'an passé dans le but de fournir des explications sur les programmes adoptés par l'administration relativement à l'enseignement du dessin, obtint, nous l'avons

Encadrement de page composé pour la *Revue des arts décoratifs*, par M. Henri Coterlet.

constaté [1], le plus grand succès. Près de trois cents professeurs et candidats consacrèrent leurs douze jours de vacances de Pâques à des assemblées quotidiennes qui furent tenues, soit dans les galeries du Louvre, soit à l'école des beaux-arts, pour entendre des conférences faites par des hommes éminents tels que MM. Eug. Guillaume, Pillet, Lechevallier-Chevignard, Chipiez, etc.

La conférence de M. Lechevallier-Chevignard, extrêmement remarquable, avait sa place marquée dans la *Revue des arts décoratifs*. Aussi sommes-nous heureux de pouvoir offrir à nos lecteurs cette étude, d'un style si clair et d'une pensée élevée, que la sténographie a recueillie au vol et l'on peut dire dans la chaleur de l'improvisation. Nous l'accompagnons des types mêmes d'ornements que M. Lechevallier-Chevignard avait eu soin de rassembler autour de ses auditeurs pour que sa démonstration fût plus précise et plus complète.

VICTOR CHAMPIER.

Messieurs,

Ayant mission d'organiser cette séance, j'ai pensé qu'il serait intéressant de mettre sous vos yeux, au lieu du modèle unique imposé par les concours ordinaires, une suite de moulages empruntés à des monuments de diverses époques, depuis l'antiquité jusqu'aux temps modernes. Vous pourrez donc vous placer suivant votre fantaisie, par groupes plus ou moins nombreux en rapport, autant que possible, avec la dimension du modèle que vous aurez choisi.

Mais avant de commencer l'exercice pour lequel vous êtes réunis ici, je voudrais vous communiquer quelques réflexions générales sur l'importance de cet exercice, sur sa nécessité au point de vue pédagogique.

La commission qui a élaboré les programmes d'examen a fait à l'ornement une part assez considérable : elle demande aux candidats un dessin d'après un fragment architectonique; puis, elle exige qu'ils répondent à une série de questions concernant les principaux styles d'architecture.

Ce n'est pas devant un auditoire d'artistes qu'il est nécessaire de préciser l'intime union qui existe entre ce bel art, la science archéologique et l'ornementation. On citerait, en effet, un très petit nombre d'édifices complètement dépourvus de tout décor ornemental, et l'on doit certainement à la connaissance de ses différents caractères de pouvoir préciser l'âge, la provenance et parfois même la destination d'un monument.

En réclamant de vous, messieurs, des notions aussi étendues, la commission montre une véritable sollicitude pour votre dignité et vos propres intérêts; elle prétend entourer l'enseignement du dessin d'une considération plus haute; elle prétend fortifier l'autorité du professeur de tout le respect qui s'attache — ne l'oubliez pas — aux titres laborieusement acquis et publiquement constatés par le moyen des concours.

Je sais que la majorité d'entre vous a déjà embrassé la carrière du professorat; vous avez donc à coopérer à une grande réforme, énergiquement poursuivie par l'administration; vous avez à aider à la diffusion de tout un corps de doctrines saines, précises, d'une application générale. Il vous faut dès lors être des artistes, mais des artistes instruits; il faut qu'au besoin la correction d'un dessin défectueux puisse être accompagnée d'explications de nature à intéresser l'élève, à exciter sa jeune intelligence, à la tirer de cette tor-

1. Voir la *Revue des arts décoratifs*, 2e année, p. 299.

peur, de cette léthargie qui règne trop souvent dans les salles d'étude, et, vous le savez, particulièrement dans les cours de dessin.

Pour cela, messieurs, l'ornementation, dans son infinie variété, vous offre les plus puissantes ressources. En effet, elle s'attache à tout, elle reflète tout : l'histoire, les religions, les mœurs. Nous la trouvons à chaque pas : sur nos monuments publics, dans nos bibliothèques comme dans nos musées, aux vitrines de nos marchands comme dans nos propres logis, et jusque dans les provinces les plus reculées, il n'est pas de pauvre demeure qui ne présente quelque exemple d'une recherche d'ornementation, soit au baldaquin du lit, soit sur quelque vieux meuble de famille.

Vous avez donc là, sous la main, la monnaie courante de l'art, humble monnaie, sans doute, mais destinée à circuler sur tout le sol français, et que nous autres, professeurs dans les écoles d'art décoratif, nous avons le devoir de faire frapper à la marque du bon sens et du goût.

Aussi, messieurs, à vous parler franchement, je suis étrangement surpris de l'espèce de discrédit où est tombée cette partie de l'art, étant donnés surtout son utilité générale et en quelque sorte son caractère démocratique. Quand j'interroge le passé, je ne vois pas que des chefs d'école, illustres entre tous, lui aient marqué de semblables dédains. Il suffit de parcourir Florence ; il suffit de visiter la belle église de Sainte-Marie-du-Peuple à Rome, pour voir, au contraire, tout le parti qu'ont su tirer de l'ornementation les grands sculpteurs de l'Italie centrale, en même temps que dans le nord, un excellent artiste, Mantegna, suivant en cela les traces de son vieux maître Squarcione, reprenait les données du décor antique et en prodiguait les ornements, les détails, aussi bien dans ses tableaux d'église que dans ses longues frises du palais des marquis de Mantoue.

Du reste, pendant cette belle période du xve et du xvie siècle, la recherche de ces combinaisons gracieuses est presque générale ; on les applique, non seulement aux objets d'art proprement dits, mais aux costumes, aux plus humbles ustensiles. A Milan, dans l'Académie fondée par Léonard, on copie, on grave de simples entrelacs de broderies ; certains critiques les attribuent au maître lui-même. A Rome, vous ne l'ignorez pas, Raphaël s'inspire des peintures retrouvées dans les substructions des Thermes de Titus pour diriger Jean d'Udine, Pierino del Vaga dans la décoration des loges du Vatican. Enfin Holbein, l'admirable portraitiste, commence sa carrière tout simplement par dessiner pour un libraire de Bâle, pour Froben, des frontispices, des fleurons, des lettres ornées, et, plus tard, parvenu au faîte de la réputation et du talent, il ne rougit pas de dessiner pour la cour d'Henri VIII d'Angleterre d'admirables morceaux d'orfèvrerie.

Et en France, messieurs, — laissons de côté les grands artistes innommés de la période ogivale — les sculpteurs de nos cathédrales, les peintres de nos verrières et de nos manuscrits, ... quelle admirable suite presque continue d'ornemanistes, et d'ornemanistes, non pas par profession, non pas par nécessité d'état comme l'architecte, le céramiste ou le ciseleur, mais par une certaine souplesse et surabondance de génie qui leur fait considérer le champ tout entier de l'art comme leur patrimoine naturel ! Citer Michel Colomb, Jean Goujon, Pierre Bontemps, Jean Cousin, Germain Pilon, Vouet, Lebrun, Coypel, Watteau, Boucher, c'est montrer suffisamment qu'on est en bonne compagnie, et qu'on peut sans déchoir, sans déroger, s'occuper des choses de l'ornementation.

Arrivons maintenant au vif de notre sujet. Je dois le reconnaître, cette étude exige de vous des connaissances très variées, qu'il ne vous est pas toujours facile d'acquérir, faute de traités spéciaux suffisamment clairs et à la portée de tous. Afin de combler, dans la mesure du possible, cette lacune, j'ai dressé une liste sommaire d'ouvrages à consulter ; MM. les inspecteurs auront la bienveillance de vous la remettre au cours de l'exercice.

Je voudrais maintenant, d'une façon forcément très rapide, vous tracer les grandes lignes de l'histoire de l'ornementation.

*
* *

Nous commencerons par l'ancienne Égypte; elle se trouve en tête de nos programmes. Non pas qu'elle ait exercé au delà de ses limites une influence très considérable, mais le nom de la France y est tellement attaché par les travaux et les découvertes de nos savants, son architecture offre une telle unité, des conceptions si originales et si grandioses, qu'on ne saurait la passer entièrement sous silence.

Linteau de porte du temple d'Erechtée.

L'art égyptien est immuable et peu varié; des périodes de mille ans lui apportent à peine quelques modifications. En dehors d'un petit nombre de détails architectoniques qui vous sont certainement familiers, colonnes et chapiteaux plus ou moins inspirés de la tige du palmier et des fleurs du lotus, il ne possède pas, à proprement parler, d'ornements, mais des représentations de la vie publique et une série d'images symboliques qui constituent la décoration de ses temples, de ses palais, tout en servant de langage figuré à une caste de ce peuple essentiellement grave et religieux. Aussi les emprunts faits à cette pseudo-ornementation par quelques architectes du commencement de ce siècle devaient-ils rester, dans notre pays, sans faveur et sans signification. Je me contenterai de vous rappeler les divers attributs des divinités égyptiennes, les complications bizarres de la coiffure des Pharaons, du moins dans les cérémonies d'apparat, le vautour, la vipère sacrée, le sphinx, le scarabée, le disque ailé qui surmonte la porte des pylones et des hypogées royaux. Cela suffira, je l'espère, à réveiller en vous le souvenir de formes et d'objets qui abondent dans nos collections nationales et qui font que la civilisation la plus reculée nous est, en définitive, une des mieux connues dans ses usages et ses monuments.

Les Grecs! messieurs, voilà nos vrais instituteurs, voilà nos vrais ancêtres, les initiateurs de l'art moderne qui leur doit tous ses embellissements. Qu'est-ce donc que ces oves, ces palmettes, ces denticules, ces rais de cœur, ces tresses, etc., dont nous nous servons journellement, si ce n'est des inventions grecques, vieilles de plus de deux mille ans?

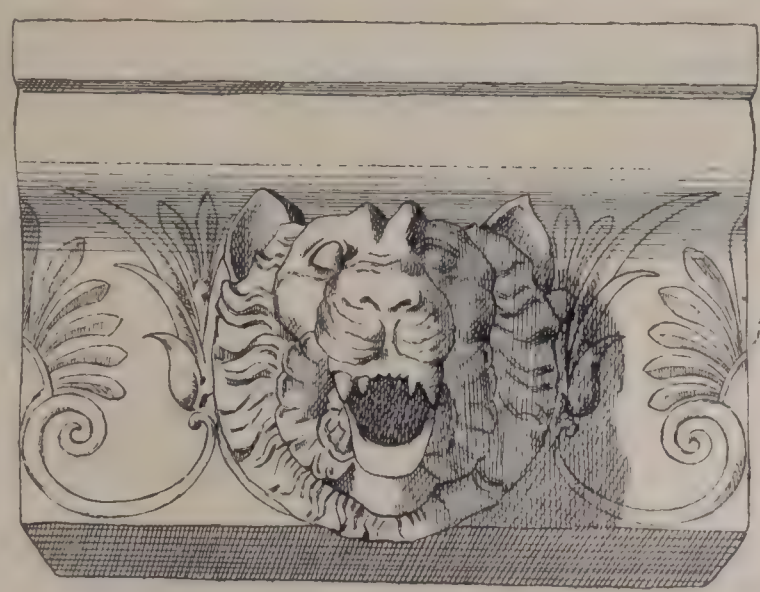
A ce propos, la Renaissance, qui est, certes, une des plus charmantes manifestations de l'art, me semble avoir été quelque peu indolente, et nous, ses fils, ses descendants, nous sommes presque aussi paresseux qu'elle. Qu'avons-nous ajouté à ces trésors d'invention légués par les anciens? bien peu de chose. Je ne voudrais pas raviver une vieille querelle, mais je crois devoir déclarer ici que sous le rapport de la faculté créatrice le

moyen âge a une incomparable supériorité sur les temps qui l'ont suivi; nos arrière-grands-pères ont tout tiré d'eux-mêmes, de leur propre substance, et dans ce sens-là, messieurs, gloire à eux! — Excusez cette longue parenthèse, et permettez-moi de la terminer par ces mots : si nous n'avons plus, peut-être, la faculté d'inventer, ayons du moins celle d'admirer.

Tout à l'heure, vous en aurez une ample matière dans ce beau fragment que j'ai fait poser sous vos yeux, le linteau de porte de l'Erechtheion, du temple d'Erechthée sur l'Acropole d'Athènes. En faisant la part des altérations du temps, vous remarquerez le caractère nerveux de ces sculptures, leur admirable appropriation à la fermeté, à la finesse du marbre; vous remarquerez la belle pondération de ces pleins, de ces vides, l'exquise proportion, l'élégance de ces moulures ornées. L'élégance athénienne, messieurs, c'est tout dire : la Grèce occupe sur la carte du monde antique une bien petite surface; mais son étroit territoire peut être considéré comme une sorte d'enceinte sacrée vouée au culte de l'art le plus pur; il y possède encore un sanctuaire plus révéré, c'est Athènes, c'est l'Acropole; et de là, il faut le dire dans un juste sentiment de reconnaissance et de respect, de là découlent vers nous, à travers les âges, des sources intarissables de grandeur morale, de beauté et de poésie. (*Applaudissements.*)

Stèle grecque ou monument votif du temple de Thésée.

A côté du fragment de l'Erechtheion j'ai fait placer une stèle, c'est-à-dire un monument funéraire ou votif que l'on rencontre fréquemment sur le sol de l'Attique; puis un fragment de chéneau d'un temple de Métaponte, une des plus puissantes colonies grecques, qui florissait à l'extrémité méridionale de l'Italie, dans ce qu'on appelait la Grande-Grèce; cité maintenant disparue, dont on trouve à peine quelques vestiges, car elle était déjà ruinée au IIe siècle de notre ère. Vous verrez dans ces deux admirables morceaux



Chéneau en terre cuite du temple de Métaponte.

comment les anciens interprétaient la nature, et comment ils savaient tirer de la faune et de la flore les types essentiels, caractéristiques, d'une sculpture ornementale.

Je voudrais vous dire aussi quelques mots d'un autre ordre de monuments, où se montre avec ses développements successifs le clair génie des peuples de l'Hellade; je veux parler des vases peints. En général, leur ornementation est empruntée à l'architecture. On y retrouve les palmettes, simples ou affrontées par la base, ou encore réunies en groupe près des anses, des feuilles d'eau, des combinaisons de deux courbes qui s'entrelacent et sont surmontées de feuilles lancéolées. A cela s'ajoutent cependant des éléments nouveaux, notamment, au sommet, à la partie supérieure des cratères et sur le col des amphores, une gracieuse couronne de feuillage, le plus souvent de laurier ou de lierre.

Amphore de Phamphaios, satyre et ménade.
Dessin rouge sur fond noir.

Le temps nous presse; il nous faut donc aller un peu vite; dans cette vue à vol d'oiseau, force m'est de ne m'arrêter que sur les hauts sommets.

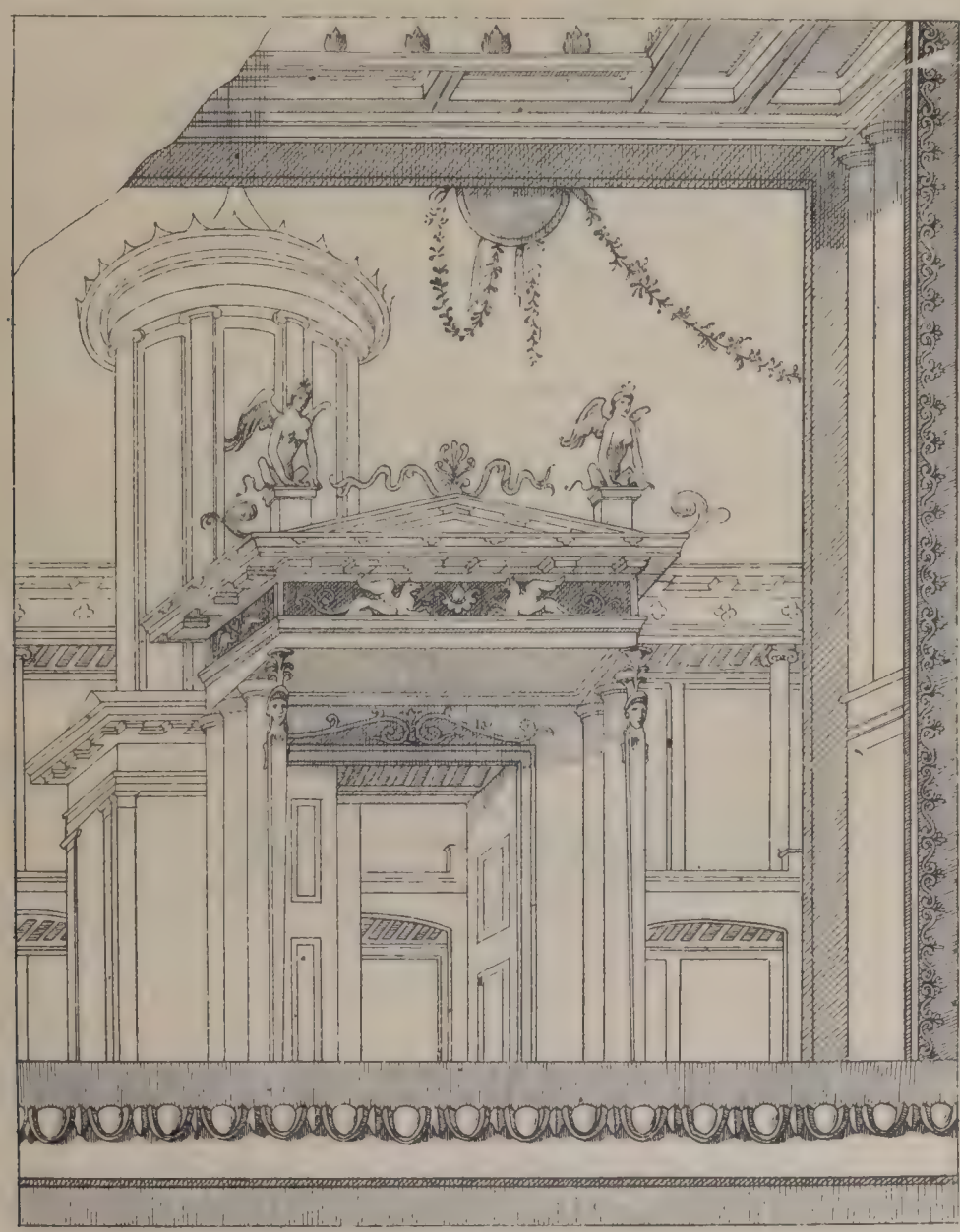
Parler de l'art romain, c'est, en réalité, vous entretenir de l'histoire de l'art grec, et ici je n'ai pas le courage de dire, avec certains critiques d'art, l'histoire de la décadence de l'art grec. Certes, messieurs, c'est la plus admirable, la plus enviable décadence que celle du Panthéon d'Agrippa, que celle du Jupiter Stator, que celle du Germanicus et de la Melpomène; le ciseau asservi des Grecs a le droit d'exciter en nous encore bien des admirations. Et puis, après tout, peut-on, d'une manière équitable, dénier le caractère d'originalité à un art qui a produit des arcs de triomphe, des thermes, des arènes, tous monuments d'un ordre nouveau, malgré la similitude de quelques détails architectoniques.

Je suis forcé, malheureusement, dans ce rapide examen, de toujours procéder par oppositions un peu brusques, par parallèles trop hâtifs. J'aurais voulu vous montrer un cippe romain et le mettre en confrontation avec la belle stèle du temple de Thésée; alors vous auriez saisi de vous-même, beaucoup mieux que je ne puis vous le faire comprendre à l'aide de quelques paroles, les différences fondamentales de ces deux arts. La sculpture grecque est méplate; dans cette frise du forum de Trajan, comme vous pouvez en juger, il y a certainement une grande noblesse, mais une noblesse un peu massive. Il y déborde une profusion d'ornements qui se trouve rarement dans les motifs architectoniques de la Grèce. Un Grec, sans doute, a sculpté cette frise; mais, pour moi, elle n'en reste pas moins, par les caractères que je vous ai signalés, une œuvre absolument romaine.

Je ne vous ai entretenu jusqu'à présent que d'ornementation sculptée; puisque nous voilà aux portes d'Herculanum et de Pompéi, il serait temps de vous dire quelques mots de l'ornementation peinte.

Le sujet est charmant. Vous vous rappelez ces brillants décors où l'imagination

si riante de l'antiquité prodigue tout un monde de génies, d'hamadryades, de funambules, de griffons ailés, de panthères avinées qui dominent un montant de pampres, ou se perdent dans d'absurdes, mais ravissantes perspectives. Ceci, pour moi, est bien romain quoi qu'on en ait dit; cependant, il faut le reconnaître, le seul nom d'artiste qu'on ait



Peinture de Pompéi.

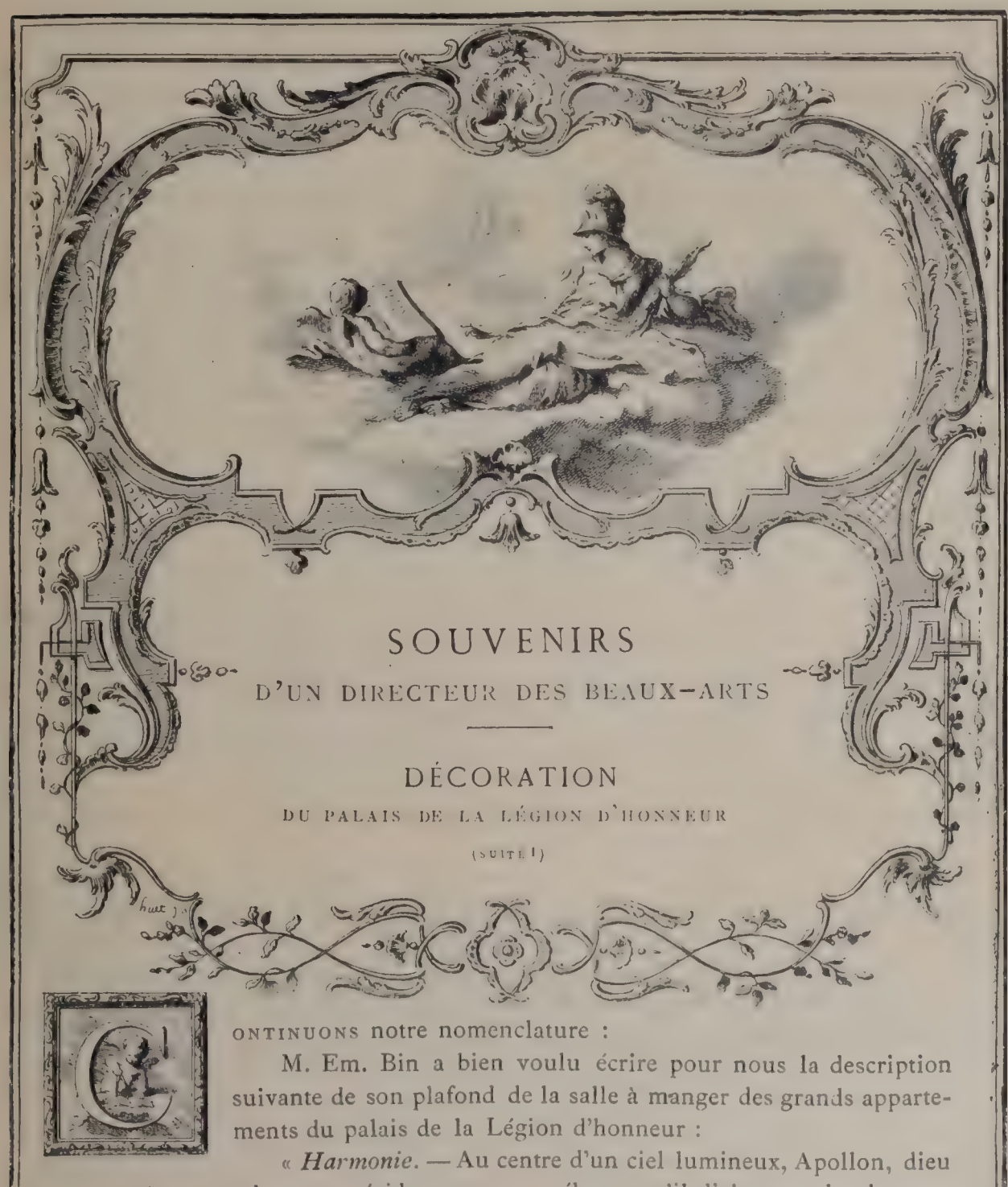
retrouvé sur ces peintures des villes enfouies est le nom d'un artiste grec, Alexandre, d'Athènes. C'est une peinture monochrome, une sorte de dessin au pinceau sur marbre blanc. Le sujet de la composition est des plus aimables : un groupe de jeunes filles jouant aux osselets. Le nom de chacune d'elles est inscrit en caractères grecs, au-dessus de sa tête. Mais, à mon avis, ces figures très belles, très souples, n'ont rien à voir avec la mollesse, les formes voluptueuses des types de la Campanie; elles participent bien plutôt de la grâce chaste et simple des beaux vases d'Athènes et de Corinthe. Je crois donc que s'il

y a une parenté grecque dans ces peintures, il faut la restreindre aux motifs principaux et aux compositions qui ornent le centre des grands panneaux. Du reste, sans aller à Naples, vous pourrez avoir une très exacte connaissance de ces décorations en visitant la salle qui se trouve dans la galerie du premier étage, à l'angle sud-est du Louvre, salle consacrée aux peintures antiques. La collection, sans être nombreuse, renferme des morceaux fort importants, entre autres la série des muses, et de très beaux fragments de ces parois peintes que j'ai essayé de vous décrire.

LECHEVALLIER-CHEVIGNARD.

(La fin prochainement.)

Frise du Forum de Trajan.



SOUVENIRS
D'UN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS

DÉCORATION
DU PALAIS DE LA LÉGION D'HONNEUR
(SUITE[1])

ONTINUONS notre nomenclature :

M. Em. Bin a bien voulu écrire pour nous la description suivante de son plafond de la salle à manger des grands appartements du palais de la Légion d'honneur :

« *Harmonie.* — Au centre d'un ciel lumineux, Apollon, dieu de l'intelligence et des arts, préside un concert céleste, qu'il dirige avec le plectrum de la main droite; de lagauche il s'appuie sur sa lyre.

« Il est entouré des divers genres de musique : guerrière, sacrée, pastorale et héroïque; cette dernière représentée par Orphée, fils d'Apollon.

« A droite du spectateur est l'Abondance, à gauche la Renommée; en haut au centre est la Paix. Toute cette partie est traitée en allégorie et se voit par l'ouverture centrale du plafond réel ou *impluvium,* qui est formé par une balustrade; on voit une sorte de portique décoratif en perspective curieuse sur un plan un peu en arrière.

« Sur la balustrade réelle sont groupées des figures grandeur naturelle, vêtues en musiciens florentins, qui jouent de divers instruments : violons, guitares, mandolines, hautbois. Près d'eux sont des personnages qui écoutent le concert. Sur la balustrade divers

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs,* 3e année, p. 236.

objets, un tapis oriental pendant en dehors. Une musette de velours et d'ivoire, posée sur ce tapis, est prise par un jeune homme qui se penche en dehors de la balustrade. Toute cette partie, traitée comme chose réelle, fait un contraste violent avec toute la partie allégorique et idéale. »

Dans le catalogue du Salon de 1877, voici sous quels auspices de grand poète François Ehrmann avait présenté son plafond au public :

« *Les Muses.* — Après leur naissance, elles s'avancent vers l'Olympe, en déployant la douce harmonie de leurs chants. Les échos de la terre répètent leurs accents et le bruit cadencé de leurs pas. — Hésiode, *Théogonie.* »

Un ami lui avait trouvé cette séduisante citation. En réalité, c'était le renversement de l'idée qui avait inspiré son œuvre, et qu'en advint-il? C'est qu'en un feuilleton à propos du Salon, un critique qui ne voulait point de mal à l'artiste décrivit ses figures comme remontant au ciel. Quand je vous disais qu'il n'était rien de tel qu'une sincère explication de sa pensée fournie par le peintre lui-même; nous l'avons demandée à Ehrmann et voici celle que nous tenons de lui :

« Apollon sur son char éclaire le monde et pour réjouir le cœur des hommes leur envoie les Muses ; obéissant à leur père, elles descendent lentement de l'empyrée. La Danse et la Musique, qui les premières ont touché terre, ouvrent la marche, bientôt suivies de la Poésie lyrique mollement couchée sur un nuage. Le groupe de l'Épopée, de la Tragédie, Comédie et Histoire flotte entre ciel et terre, tandis que l'Éloquence et les Sciences semblent s'attarder encore dans les nuages. »

Ehrmann avait dix fois recommencé son esquisse dont il ne pouvait arriver à se contenter; il a à mainte reprise consulté Galland. C'était à désespérer de le voir se mettre à l'œuvre définitive, tant ces braves cœurs étaient résolus à bien faire. Aussi leur en ai-je gardé à tous une reconnaissance profonde.

Quant à J.-V. Ranvier, le peintre ingénieux et poétique qui avait décoré tant de pièces de céramique de ses inventions charmantes avant de se dépenser tout entier durant quatre années à l'exécution très caressée des belles figures rayonnantes de lumière qui remplissaient sa grande toile, il avait confié à son ami Louis Rambaut le soin de décrire son plafond de l'*Aurore* dans le huitain suivant, que l'on retrouve au catalogue du Salon de 1878 :

L'Aube fraîche se lève, et, fuyant ses clartés,
La Nuit silencieuse emporte dans ses voiles
L'indolent souvenir des molles voluptés
Et les songes épars dans l'ombre et les étoiles!
Debout! voici le Jour, pur, ardent et joyeux!
La vie, en s'éveillant, envahit l'air sonore
Et ses bruits éclatants se mêlent, dans les cieux,
A l'éclat rayonnant et calme de l'Aurore.

Il m'a été assez amèrement reproché, par des journalistes et des politiques, qui ce jour-là n'étaient pas dans toute leur bonne foi, d'avoir éparpillé mes commandes sur des artistes de talents les plus divers, au grand préjudice des monuments à décorer[1], pour que j'aie le

1. Il est certain que, dans l'affaire du Panthéon, par exemple, la préoccupation du monument lui-même a été l'un de mes moindres soucis; je ne pensais qu'aux peintres et aux sculpteurs et à leur bon emploi, à un concours, je l'ai dit et redit, entre les chefs de l'école. MM. tel et tel en parlent aujourd'hui avec une aisance quelque peu hypocrite; mais au point où en était alors la renommée de Puvis que son travail au Panthéon a justement tiré de pair, je les aurais défiés, tous les premiers, de confier l'ensemble de la décoration au seul Puvis de Chavannes? Et où en voyaient-ils alors un assez grand pour avaler tout le morceau qui est énorme? On s'est plaint de la lenteur des artistes. C'eût été dans la main d'un seul la besogne d'un demi-siècle.

DÉCORATION DES PALAIS

PANNEAUX DES APPARTEMENTS DU CHATEAU DE BLOIS

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

droit de rappeler ici que mon but, durant toute ma direction, fut surtout de remettre en honneur le principe de la grande décoration monumentale, et d'y préparer ou d'y exercer les peintres de quelque renom, ceux qui me semblaient, par la nature de leurs études précédentes, pouvoir rendre de vrais services à cette noble cause, trop négligée depuis le commencement du siècle. Si l'on excepte Delacroix à la Chambre des députés et au Sénat, Chassériau au palais de la Cour des comptes, Lehmann à l'Hôtel de Ville, Baudry à l'Opéra et à l'hôtel Païva, Puvis de Chavannes aux musées d'Amiens et de Marseille, ce n'étaient point à vrai dire, des œuvres décoratives qu'avaient accomplies nos peintres, mais des tableaux selon la donnée commune, dont ils avaient rempli les églises de Paris. Ma pensée était de réveiller la peinture murale et de tourner de ce côté les souples apti-

Croquis de M. Émile Bin pour son plafond l'*Harmonie*, exécuté au palais de la Légion d'honneur.

tudes de notre jeune école. C'est ainsi que pour la Légion d'honneur, sauf Bin, qui avait fait ses preuves dans un monument de Suisse, les artistes désignés, Ehrmann, Ranvier, Maillot, Laurens, Sirouy, Mme Escallier, étaient appelés pour la première fois à des travaux de coupoles, de plafonds, de pendentifs ou de dessus de porte, en un mot à obéir aux lois de l'architecture, qui est le principe même de l'art décoratif[1]. Par malheur, en cette

1. Mes quatre années de direction se sont consumées, je le répète, en essais de toute sorte, que je jugeais profitables à l'avenir de l'administration des arts. Mon but n'a cessé d'être d'essayer des peintres, d'essayer des sculpteurs, de les ramener à l'application d'arts oubliés, tels, par exemple, pour les paysagistes, que les modèles de cartons pour les *verdures* en tapisserie, et ce fut l'objet de ce concours ouvert entre ce qui restait de peintres capables de concevoir ce qu'on appelait précédemment un *paysage historique*, pour les panneaux destinés à décorer les entre-fenêtres du grand escalier du Luxembourg et qui devaient être traduits en tapisserie aux Gobelins et à Beauvais. Qu'on ait ramené depuis ces paysages à une certaine unité de composition, de ligne d'horizon, même de coloration, très bien, et c'était la conséquence naturelle d'une ordonnance générale à adopter avant l'exécution. Mais je n'eusse jamais pensé que l'on pût me faire un crime du concours

occasion, ils se trouvèrent avoir affaire à l'homme qui sut leur rendre les relations nécessaires si insupportables, et la confiance mutuelle tellement impossible, que l'œuvre en souffrit, et c'est à quoi il faut s'en prendre du manque de justes proportions entre les figures des plafonds de Ranvier, d'Ehrmann et même de Bin et la dimension et la hauteur des salles auxquelles elles étaient destinées; les peintres refusaient, à bon droit, tout contact avec l'architecte, quand architecte et peintres auraient dû s'entendre entre eux pour essayer en place, dix fois au besoin, le carton et les ébauches des grandes toiles conçues par les artistes.

Ces trois plafonds exposés successivement, celui de Bin au Salon de 1876, sous le titre de l'*Harmonie*, — celui d'Ehrmann au Salon de 1877, — celui de Ranvier au Salon de 1878, — y obtinrent tour à tour un succès très grand et très mérité. Les vastes toiles s'épanouissaient là à l'aise et au large, en belle et pleine lumière sur les parois du grand salon central, et personne ne songea alors à leur demander ce qu'elles diraient dans la perspective plus étouffée des salles assez basses du palais de la rue de Lille. Deux des panneaux de Mme Escallier avaient déjà paru au Salon de 1875. Ehrmann et Ranvier, pour justifier leur coup d'essai et montrer que du premier effort ils étaient passés maîtres consommés dans le sentiment décoratif, ne s'étaient, je l'ai dit, soustrait à aucune peine ni à aucun patient tâtonnement.

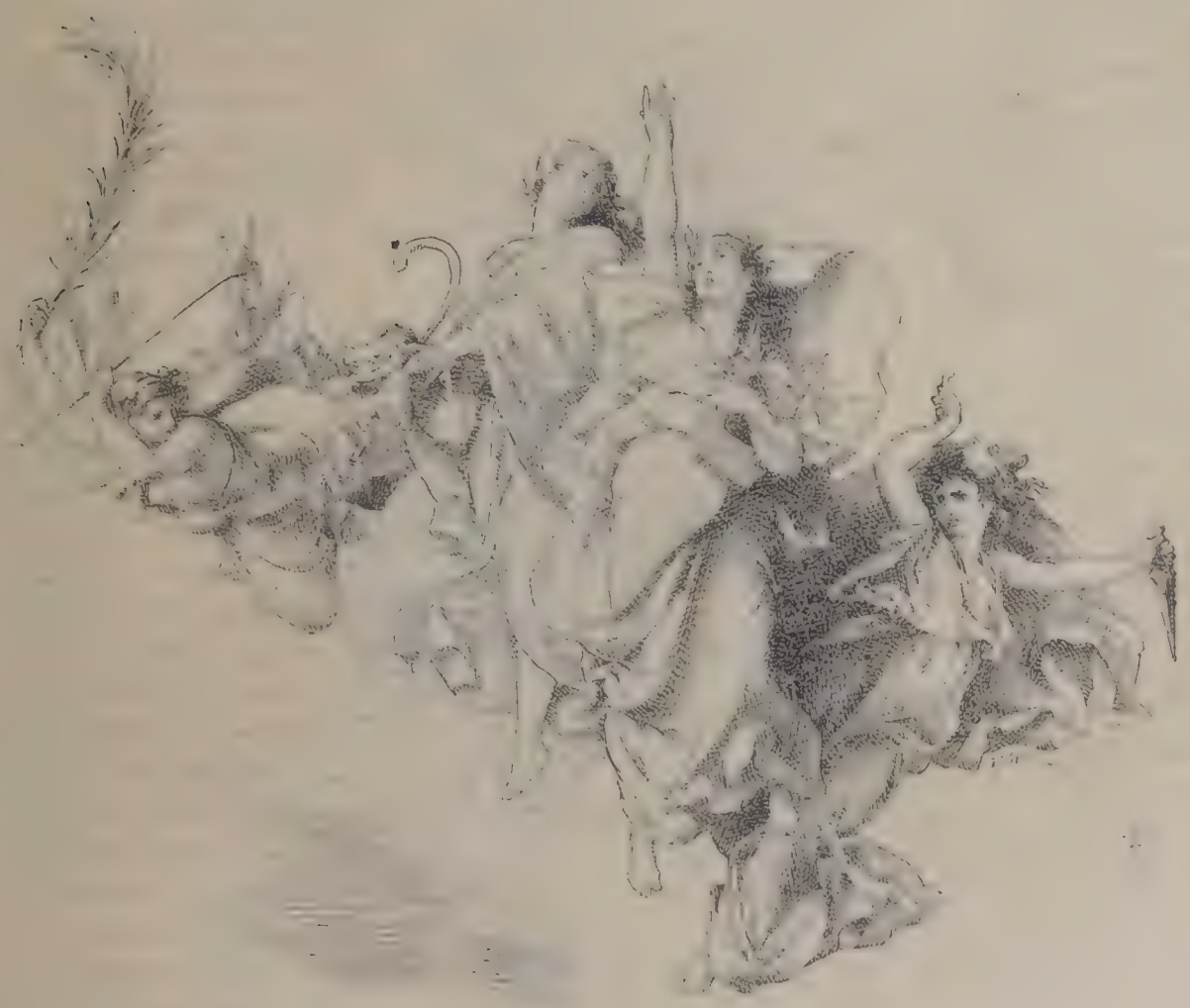
Leurs œuvres leur eussent valu la décoration à tous les trois (Bin et Ranvier furent tous deux chevaliers en 1878), si Ehrmann ne m'avait demandé d'arrêter ma sollicitation auprès du bon grand chancelier; sa croix lui vint plus tard, par un chancelier qui lui convenait mieux apparemment, et pourtant, en vérité, quel homme excellent que celui auquel ils avaient alors affaire, et ou en trouva-t-on jamais un plus pressé de jouir des travaux de ses artistes et d'en faire parade dans sa maison! Encore un coup, ce triste M. Mortier a tout gâté. Autrement qui n'eût été charmé de la bonhomie du brave général Vinoy? Celui-là ne cédait à personne le soin de faire les honneurs de ses salons et de ses peintres; il vous précédait coiffé de sa calotte, et le pied encore leste, et ses petits yeux bleus clignotant, dans les escaliers les plus difficiles du bas en haut de son palais, jusqu'au niveau de l'échafaudage sur lequel Maillot travaillait à sa coupole; il savait par cœur les personnages de Sirouy; il se mirait dans les vues de Saint-Denis et d'Écouen. C'était la meilleure préoccupation de ses journées. On aurait bien dû le laisser mourir, cet héroïque soldat, dans le brillant logis qui lui devait un si prompt relèvement. Mais notre époque n'a plus de ces générosités de justice nationale; on a bien permis à Barbet de Jouy de sortir du Louvre qu'il avait sauvé en mai 1871, et même qui niera qu'on l'ait poussé par les épaules? O temps bas et lâchement sournois, hypocrite ennemi de tout dévouement, ingrat avec bonheur de tout service rendu à la patrie! Je n'ai plus, le vieux général parti, voulu remettre les pieds dans cette maison, dont j'aurais été obligé de solliciter piteusement l'entrée, et où personne n'aurait connu le nom de celui qui en avait fait décorer tous les panneaux et toutes les voûtes.

Je retrouve dans le journal *la Liberté*, à la date du 1er juillet 1875, l'article suivant, intéressant comme description du tableau d'Yvon, mais qui n'a qu'un tort, celui de ne pas

lui-même, car sans lui on en serait encore à savoir à qui nos manufactures peuvent s'adresser avec quelque confiance pour inventer et colorier un modèle de ce genre. Un peu plus d'indulgence, messieurs, et de reconnaissance pour qui vous a préparé des hommes, si vous savez vous en servir; et j'en doute à voir combien peu vous avez, depuis cinq ans, su tirer profit de l'expérience acquise par mes peintres de la Légion d'honneur; car si Ehrmann a enlevé de haute lutte, et non point par votre confiance, mais par le concours, son grand carton pour les Gobelins, vous avez laissé parfaitement inutiles la science et l'expérience acquises par Ranvier dans sa grande peinture de l'Aurore.

rappeler que la composition de l'œuvre appartient à Gros, dont la grande ébauche se conserve au musée de Versailles.

« La décoration intérieure du palais de la Légion d'honneur avance rapidement. D'ici à deux ou trois jours, on placera dans le grand salon un tableau d'Yvon qui est une des plus belles œuvres du maître qui a peint la *Prise de Malakoff*. Ce tableau représente Napoléon Ier distribuant les croix d'honneur aux artistes après l'exposition de 1808.



Fragment du plafond des *Muses*, exécuté par M. Ehrmann au palais de la Légion d'honneur.
Dessin de l'auteur.

« D'un tableau officiel, Yvon a su faire une page dramatique, vivante et chaude où revit tout entière une époque qui fut glorieuse dans les arts de la paix autant qu'héroïque sur les champs de bataille. Au milieu du tableau apparaît l'empereur tout-puissant, dont les traits, déjà plus calmes que ceux du général de l'armée d'Italie, ont encore le juvénile rayonnement qui animait la physionomie du premier consul. Derrière lui se pressent en leurs costumes éclatants les généraux et les dignitaires, parmi lesquels on distingue Denon, Duroc et Murat. A la droite de l'empereur, on aperçoit l'impératrice Joséphine et la reine Hortense tenant par la main un jeune enfant, le frère aîné de Napoléon III, qui fut tué, comme on sait, en combattant pour l'indépendance de l'Italie. Sur la gauche, voici les peintres appelés à recevoir les récompenses; celui qui, le premier, s'incline devant le vain-

queur d'Austerliz est David, auquel on remet la croix d'officier; après lui on reconnaît Gros avec sa figure admirable, sa beauté virile; puis Gérard, Guérin, Carle Vernet, Girodet, le sculpteur Cartelier, et dans le coin, Prud'hon, qui semble modestement vouloir se dérober à son triomphe. La scène se passe dans la grande galerie du Louvre. On retrouve sur la muraille les deux chefs-d'œuvre du Salon de 1808 : la *Justice poursuivant le Crime* et le *portrait du général Lasalle,* par Gérard. Dans le lointain, la foule qui emplit la salle de l'exposition acclame l'empereur et salue de ses bravos les artistes récompensés.

« Encore une fois, cette toile magistrale, d'une composition très grandiose et très simple en même temps, est une des œuvres remarquables du peintre illustre qu'on a nommé l'Horace Vernet du second empire... »

Alors que je m'inquiétais de trouver pour les derniers lithographes une besogne qui pût remettre en honneur leur art quasiment disparu, je pensai que le mieux était d'appliquer leur talent à la reproduction d'œuvres contemporaines, et de même que je projetais de faire graver par les aquafortistes les vastes compositions du Panthéon pour la Chalcographie nationale, je me dis que la traduction sur pierre des coupoles et plafonds du palais de la Légion d'honneur formerait un ensemble d'estampes analogue à ce que le XVIIIe siècle avait fait pour les peintures de Le Sueur et de Le Brun à l'hôtel Lambert. J'en parlai à Sirouy, à la fois peintre et lithographe, qui n'eût certes point été fâché de reproduire ses propres peintures. Il se mit en quête et ne tarda pas à m'apprendre que Lemercier, le fameux imprimeur de lithographie, était disposé à entreprendre sur le palais de la Légion d'honneur une publication complète, à laquelle la direction des beaux-arts n'aurait plus eu qu'à souscrire avec quelque largesse, sans charger son budget du fardeau complet. Je reçus à ce propos la visite au Palais-Royal de l'homme de confiance de la maison Lemercier. Ils comptaient, me dit-il, sur l'appui de la grande chancellerie. Mais l'affaire traîna en longueur et finalement n'aboutit point. Je le regrettai, car de même que j'aimais les commandes formant groupe, j'aurais aimé les publications formant un corps d'intérêt solide, et il serait resté par là un livre faisant date et présentant dans son ensemble une entreprise de décoration d'un palais d'espèce historique dans la seconde moitié du XIXe siècle.

Vue du Palais de la Légion d'honneur.
Panneau décoratif peint par M. Lansyer dans le vestibule du Palais.

PH. DE CHENNEVIÈRES.

Fragment de porte
des petits appartements
Louis XV,
du château de Versailles.

COYZEVOX

ET

SES TRAVAUX DÉCORATIFS[1]

Coyzevox a été l'un des artistes les plus féconds du siècle de Louis XIV.

Les Mémoires inédits des académiciens renferment une notice sur le maître, écrite de son vivant, en 1718. Que dit l'auteur de ce mémoire? « Il n'y a pas eu de statuaire au monde plus général, d'un plus grand travail et qui ait produit plus de morceaux et avec plus de diligence et de correction, sans être astreint par ses modèles. Il taillait lui-même son marbre, le finissait et se trouvait par sa grande capacité en état de changer, à mesure qu'il travaillait, l'attitude projetée de ses figures, pour jeter dans les parties solides les fils du marbre qui se découvraient et qui auraient passé dans les parties saillantes. »

Encore que cette dernière assertion ne puisse être prise à la lettre par ceux qui ont

1. M. Henry Jouin, l'un des collaborateurs de cette *Revue*, a été récemment couronné par l'Académie des beaux-arts, pour une *Vie du sculpteur Coyzevox*. On sait combien les artistes du XVIIe siècle, formés au contact de Le Brun, ont été d'habiles décorateurs. Dans cet ordre de pensées, *Coyzevox* ne le cède à aucun. C'est ce qu'a très bien fait ressortir M. Jouin dans son travail sur ce maître. Nous sommes heureux de pouvoir offrir aux lecteurs de la *Revue des arts décoratifs* un intéressant chapitre de l'ouvrage de M. Jouin, qui est actuellement sous presse et que s'apprête à publier la *Librairie académique Didier et Cie*. — La Direction.

quelque expérience des travaux de sculpture, elle montre en quelle estime était tenu l'artiste comme sculpteur en marbre. Quant au caractère de généralité accordé au talent de Coyzevox par son contemporain, nous savons qu'il n'est pas usurpé. L'art religieux, la sculpture d'histoire, le portrait, les statues équestres, les travaux décoratifs, l'ornement se fondent dans son œuvre avec une surprenante variété.

Le suivre dans toutes les manifestations de son ciseau nous entraînerait hors du cadre de cette *Revue*. Coyzevox ne peut être étudié ici que dans ses rapports avec l'art décoratif.

Trophée des armes d'Hercule exécuté en bronze dans le grand escalier de Versailles, par Ant. Coyzevox, d'après les dessins de Le Brun.

***

Quiconque veut aborder l'art du décor avec un tempérament personnel doit être un homme supérieur. Coyzevox en fournit la preuve. Appelé à seconder Levau, Dorbay, Mansart, Robert de Cotte, il est pendant trente ans leur auxiliaire. Et, ce qui doit lui être compté, la plus grande part des travaux exécutés à cette époque a été faite sur les dessins de Le Brun ou de Mignard.

Peut-être un lecteur distrait, étranger à l'art, estimera-t-il que la collaboration de ces maîtres dut être chère à Coyzevox. Nous en doutons. La paresse de l'esprit n'est pas supposable chez un artiste de sa valeur. Il montre assez, lorsqu'il se ressaisit, combien sa pensée fertile est vibrante. Une intelligence jeune et mâle le distingue. Il n'est donc pas douteux que, laissé libre de choisir ses sujets, le sculpteur se fût estimé heureux de cette prérogative. Rappelons-nous que Le Brun, et après lui Mignard, quel que fût leur talent, usaient de crayons et de pinceaux. Tout ce que compose le peintre est couleur, de même que la conception du sculpteur est relief. L'unité décorative des maisons royales au XVIIe siècle a certainement gagné à la direction d'un seul. Sous ce rapport, le rôle de Le Brun n'a pas besoin d'être défendu. Mais combien de fois Coyzevox, Girardon, les frères Marsy ont-ils dû regretter d'avoir à modeler des compositions imposées par le premier peintre! Combien de fois l'accent pittoresque les a-t-il gênés! La sculpture a ses lois. Pour un statuaire, les enfreindre, c'est se condamner. Or le maître dont nous parlons ici a respecté les lois essentielles de son art. Traducteur d'une pensée de peintre, il parle une langue sculpturale. Il la veut majestueuse, éloquente quand l'occasion l'y autorise; mais il est toujours sobre dans ses élans.

On connaît l'ancien escalier des ambassadeurs au château de Versailles, détruit en

1752. La fontaine du premier palier avait été sculptée par Tuby. Le buste de *Louis XIV* qui la surmontait est une œuvre de Coyzevox. La tête vit et respire. Elle est exempte du caractère hautain trop souvent gravé sur les traits de ce roi. Il dirige son regard calme et bienveillant vers sa droite. Je ne sais quoi d'heureux enveloppe cette image. La grande chevelure du souverain déroule ses ondes légères sur l'armure dont elle cache en partie les surfaces rigides.

Le buste était au centre d'une baie simulée à plein cintre, au sommet de laquelle avait été modelé en demi-ronde bosse le masque radieux d'*Apollon*. Des jets de lumière s'échappaient de la tête du soleil. Cet ouvrage, en bronze, était également de Coyzevox. La devise royale : *Nec pluribus impar* et la couronne dominaient cette décoration que complétaient des guirlandes de laurier aux courbes élégantes, et dont les extrémités retombaient comme des grappes le long de la paroi de marbre. Ces festons, Guillet de Saint-Georges l'affirme dans l'éloge de Le Brun, étaient de Coyzevox.

Les armes de France et de Navarre
Panneau exécuté en bronze dans le grand escalier de Versailles, par Ant. Coyzevox, d'après les dessins de Le Brun.

Deux trophées en bronze doré décoraient le mur opposé au buste de Louis XIV. L'un renfermait les *Armes d'Hercule*, groupées en une panoplie formidable au centre de laquelle était la massue du héros. Les *Armes de Minerve* composaient le second trophée. Une cuirasse aux fines écailles, sur laquelle s'attachait la tunique de la déesse, répandait sur cette composition la grâce et la sérénité. Les mêmes festons de laurier, que Coyzevox avait sculptés près du buste royal, déployaient leurs lignes onduleuses et puissantes autour de ces trophées. D'après Guillet de Saint-Georges, Tuby aurait été le collaborateur de Coyzevox dans ce travail. Une inscription relevée sur les planches de Surugue qui a gravé ces sculptures attribue les deux trophées à Coyzevox, ainsi que l'écusson portant les *Armes de France et de Navarre*, placé entre les trophées et exécuté en bronze « sur les desseins de Le Brun ».

Au salon de la Guerre, un important bas-relief en stuc décore la cheminée. Il représente *Louis XIV* dans une sorte de triomphe. A cheval, foulant aux pieds ses ennemis vaincus, il a pour cortège la *Victoire*, la *Valeur* et la *Renommée*. L'*Histoire* médite le récit des grandes actions du monarque. Non loin de là, dans la grande galerie, des « chutes de trophées de bronze doré », pour nous servir du mot de la Martinière, ornent de grands trumeaux. La corniche du pourtour, très richement décorée, comporte vingt-trois figures d'*enfants*. Tous ces travaux sont de Coyzevox.

Au salon d'Apollon, la sculpture décorative est presque entièrement l'œuvre du maître.

Sur la balustrade de la cour de marbre, deux des dix-huit statues qui la décorent sont de notre artiste : la *Justice*, tenant la balance et l'épée, et la *Force*, drapée dans la dépouille d'un lion, soutenant d'une main une colonne pendant que l'autre agite une branche de chêne.

Dans la cour d'entrée, dite autrefois cour des Ministres, un groupe de l'*Abondance* est sculpté par Coyzevox. L'*Abondance* pose le pied sur une gerbe de blé; près d'elle, un génie presse des raisins, un autre maintient immobile sur le sol une figure de la stérilité.

Les jardins sont peuplés d'œuvres du statuaire. Le bosquet de l'Arc de Triomphe comportait à l'origine trois fontaines. La fontaine de la France était décorée d'un groupe représentant la *France* assise sur son char au bas duquel l'Espagne et l'Empire sont renversés. Ce groupe, qui subsiste encore, est en plomb. La figure de l'Empire est de Coyzevox; les deux autres appartienent à Tuby.

Toutes les sculptures de la fontaine de la Gloire, aujourd'hui détruites, avaient été faites par le maître sur les dessins de Le Brun. La fontaine de la Victoire, qui complétait cet ensemble, était l'ouvrage de Mazeline. L'arc de triomphe, comprenant trois portiques de fer doré et d'ornements en plomb d'une grande richesse, avait pour auteurs six statuaires au nombre desquels se trouve Coyzevox. Ce merveilleux travail, décrit par Blondel et gravé par Thomassin, a été détruit en 1801, à l'exception du groupe de la *France triomphante*.

Au bosquet de la colonnade, l'artiste a sculpté plusieurs bas-reliefs représentant des *Génies*, des *Amours* et des *Nymphes*.

Deux *vases* de sept pieds de haut, en marbre blanc, décorent les angles du grand perron. « Celui qui est à main droite, écrit Piganiol, est de Coyzevox. Son bas-relief représente la *Victoire remportée sur les Turcs* par les secours que Sa Majesté envoya en Hongrie, en 1664, et la soumission que l'Espagne fit à la France à l'occasion de l'insulte reçue par le comte d'Estrade pendant qu'il était à Londres en qualité d'ambassadeur de Sa Majesté. »

Au parterre d'eau, la *Dordogne* ayant près d'elle deux urnes, symboles de ses deux affluents, s'appuie sur un Amour; la *Garonne* tient un gouvernail, à ses pieds sont un Amour et une corne d'abondance. Le maître signe ces deux œuvres.

Le 5 décembre 1694, il reçoit le solde d'une somme de 39,247 livres 15 s., montant des « ouvrages de sculpture qu'il a faits pour le roi et posés dans les jardins de Versailles depuis 1682 jusqu'à ce jour ».

A Trianon, le marbre du Languedoc des pilastres et des chapiteaux, de même que les boiseries des appartements sont en partie sculptés par Coyzevox.

Les jardins de la cascade de Marly lui doivent huit groupes d'*enfants* et un *vase* qui, à lui seul, est payé 850 livres.

A l'un des bassins du tapis vert, il sculpte *Neptune irrité* que porte un cheval marin; un triton sonnant de la conque accompagne le dieu des mers. Un deuxième groupe décore un autre bassin : il représente le *Triomphe d'Amphitrite* escortée d'enfants qui se disputent un poisson. A la demi-lune, les statues de *Flore au repos*, de la *Nymphe à la coquille* sont signées de Coyzevox. La *Vénus de Médicis*, également sculptée par l'artiste, est dans la salle verte.

A Sceaux, une statue de *fleuve* est placée dans une niche de rocaille.

A Chantilly, l'artiste dresse dans le parc la statue pédestre de *Condé*.

A Paris, rue du Grand-Chantier, le statuaire décore de bas-reliefs la maison d'un fermier général; rue de Grenelle il sculpte, pour la somme de quatre cent dix-sept livres,

Trophée des Armes de Minerve | *Tropheum Minervæ*

PANNEAU EXÉCUTÉ EN BRONZE DANS LE GRAND ESCALIER DE VERSAILLES

PAR ANTOINE COYSEVOX

(D'après les dessins de CHARLES LE BRUN)

A. Quantin, imprimeur-éditeur

la cheminée du salon de « Hyacinthe d'Autecour, aumosnier de la feue Reyne, abbé de Conque », auquel il est obligé d'intenter un procès pour obtenir payement. Prior, le poète anglais, secrétaire d'ambassade à Paris, emporte dans sa patrie son buste par Coyzevox, qui, plus tard, prendra place à l'abbaye de Westminster.

Ainsi, c'est un monde de statues, de bustes, de bas-reliefs qui chaque jour s'accroît sous la main puissante de l'infatigable sculpteur. Cependant nous n'avons pas fini d'énumérer les œuvres de Coyzevox créées pendant la période de sa virilité.

De 1693 à 1702, il sculpte, pour les Invalides, la statue colossale en marbre blanc de *Saint Charlemagne*, les figures en pierre de *Saint Athanase* et de *Saint Grégoire de Nazianze*, l'*Ange au casque* qui surmonte la porte de la chapelle de Saint-Augustin, et il travaille aux panneaux des voûtes.

Mais nous n'avons rien dit encore des mausolées sculptés par le maître.

En 1692, le collège des Quatre-Nations recevait le riche *Tombeau du cardinal Mazarin*. Le monument est au Louvre. Il est presque superflu de le décrire. Qui n'a présente à l'esprit la figure agenouillée du ministre de Louis XIV ? La tête est nue; une main posée sur le cœur; les lèvres vont parler. Le costume se développe en plis abondants et sévères sur le marbre noir du sarcophage; derrière le cardinal, un Génie, nu, ailé, demi-fléchissant sous le poids d'un faisceau, écarte avec tristesse ce signe désormais inutile de la puissance de Mazarin; à l'extrémité du tombeau, la barrette cardinalice et le manteau. Ce groupe est en marbre blanc.

Adossée au soubassement, la *Prudence*, assise, a sous son pied le globe. Un aviron et un miroir autour duquel s'enroule un serpent lui servent d'attributs. La *Fidélité* tient les armes de France et la couronne; sous les plis de sa robe un chien s'est blotti. Entre ces deux Vertus, la *Paix* s'est assise. Elle occupe la place d'honneur. Elle semble garder la dépouille de l'homme d'État. Ses tempes sont laurées. Elle tient une corne d'abondance et éteint la flamme d'une torche sur un bouclier jeté à terre. Ces trois figures sont en bronze.

Au-dessus du monument primitif étaient placées deux statues de marbre servant de supports aux armoiries de Mazarin : l'une est la *Religion* enveloppée de longs voiles, assise, tenant sur ses genoux un édicule à forme de temple. Elle lève les yeux vers le ciel. La cigogne symbolique est à sa droite. L'autre est la *Charité*. Un cœur enflammé est dans sa main et son regard s'incline vers l'enfant nu de la misère, qu'elle entoure de son bras maternel.

La plume est inhabile à rendre l'aspect et le caractère du tombeau de Mazarin. L'équilibre des lignes et des plans, la cadence des grandes masses, la juste opposition des marbres et du bronze, l'alternance du nu et de la draperie, le modelé savant, tour à tour élégant et serré, toutes les ressources de l'art plastique aux mains d'un maître, sont ici déployées avec la mesure, l'énergie et le goût qui distinguent le génie.

Le *Mausolée de Colbert* n'est pas moins heureux. On le voit dans l'église de Saint-Eustache. Piganiol ne craint pas d'écrire que ce monument est l'un des plus beaux de France. Et Piganiol a raison. Le ministre est à genoux, ses yeux étaient fixés sur un livre de prières que tenait un ange placé devant lui. Le marteau révolutionnaire a brisé cette partie du monument. L'*Abondance* et la *Religion* veillent sur la cendre illustre de l'homme d'État.

Le Brun avait tracé le plan et donné les dessins de ce tombeau que Coyzevox et Tuby ont sculpté ensemble. La statue de *Colbert* et celle de l'*Abondance* sont l'œuvre de Coyzevox.

Colbert et Le Brun avaient été les protecteurs de l'artiste. Il leur était redevable de ses premiers travaux dans les bâtiments du roi, prémices de sa fortune et de sa gloire. Mais Colbert était mort disgracié. Louvois, honoré de la confiance du monarque, combattait l'influence de Le Brun. Les faveurs du ministre étaient pour Mignard. Le crédit du premier peintre diminuait. L'heure était proche où, dépouillé de ses fonctions officielles, il

s'exilerait de Paris. Au milieu de ce conflit, Coyzevox paraît avoir conquis l'estime de Louvois. Nous avons dit quels travaux importants lui étaient demandés au nom du roi. Mais la peur n'a pas de prise sur une âme élevée. Colbert est mort, Le Brun a tracé pour lui le plan d'un tombeau; Coyzevox, se souvenant qu'il est l'obligé de Colbert, sculpte sans hésitation ce monument.

***

Nous ne pouvons suivre le statuaire dans tous les actes de son existence laborieuse. Pour quiconque sait les difficultés et les lenteurs inséparables des travaux de sculpture, l'activité du maître tient du prodige. Il semble que sa main ait eu la promptitude de la pensée. A nommer cet entassement d'œuvres signées par Coyzevox, on serait tenté de croire qu'il n'avait qu'à commander pour que la matière, plus malléable que la glaise, revêtît sans retard la forme qu'il avait rêvée.

On ne sera pas surpris, après ce que nous venons de raconter, que Louis XIV et Louvois aient tenu Coyzevox en haute estime. Élevé depuis de longues années déjà au rang des « officiers qui ont gages pour servir dans les maisons royales », il reçoit, à ce titre, deux cents livres par an, et à plusieurs reprises ses honoraires sont doublés.

Au 1er janvier 1694, il fut désigné en même temps que Leclerc, Tuby et Verdier, pour « conduire l'Académie des Gobelins, poser le modèle et instruire les estudians ».

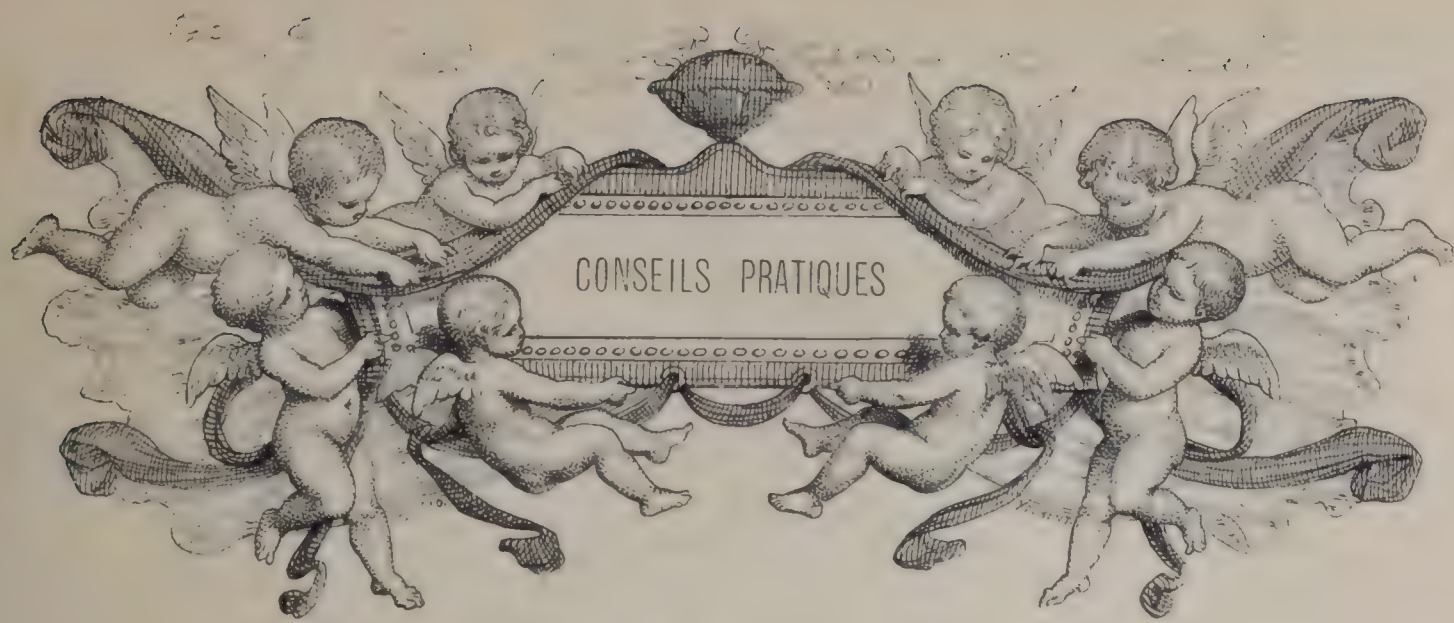
Si l'existence de Coyzevox est remplie par un labeur sans trêve qui semble dépasser parfois les forces de l'homme, du moins l'artiste nous apparaît-il comblé de travaux et d'honneurs. Ses succès se renouvellent à chaque œuvre qu'il achève. Il est le sculpteur de la cour. La politique ne l'a pas atteint. Louvois, Villacerf et Mansart ont pour lui les mêmes attentions que Colbert. Il est vrai, nous n'avons rien dit de la statue triomphale de *Louis XIV* ordonnée à Coyzevox en 1685 par les états de Bretagne, et qui ne devait être inaugurée à Rennes qu'en 1726, c'est-à-dire six ans après la mort du statuaire. Pendant trente-cinq années ce monument fut pour l'artiste une source d'ennuis et de déceptions.

HENRY JOUIN.

SERRURERIE

SERRURE DU PALAIS DE VERSAILLES

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

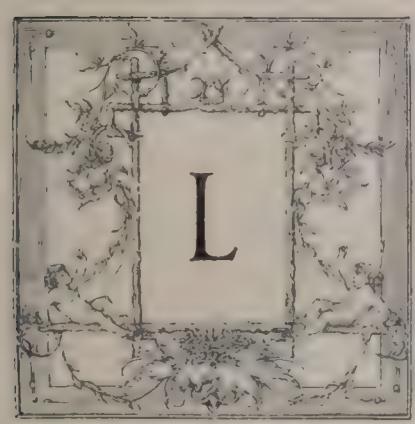


PEINTURE

SUR PORCELAINE ET SUR FAIENCE

(SUITE)

VIII[1]



Les réserves que nous avons faites à la fin de notre précédent article, au sujet de l'exécution des peintures en camaïeu, peuvent être également appliquées à la décoration polychrome; il est évident, en effet, que l'on ne peut enseigner l'art de la peinture, pas plus sur porcelaine et sur faïence que sur toile ou sur papier, au moyen de la théorie seule. Aussi le but que nous nous sommes proposé en commençant ces études a-t-il été seulement d'indiquer le plus clairement et le plus simplement possible tout ce qui appartenait au *métier* proprement dit, afin de rendre ainsi plus facile l'accès d'un art qui compte parmi les plus agréables à pratiquer, au moins sous le rapport de la facilité avec laquelle on peut arriver assez rapidement à obtenir des résultats relativement satisfaisants. Le reste viendra seul, au moins chez les élèves bien doués, avec un peu de persévérance et après quelque temps de pratique.

Nous ne croyons pas non plus devoir suivre le procédé trop souvent employé dans les *manuels* et qui consiste à indiquer, ou plutôt à *formuler* d'une façon mathématique, et qui rappelle en quelque sorte les préparations du *codex*, les différents mélanges à effectuer pour obtenir les *carnations* de femme, d'enfant, d'adulte ou de vieillard, les *fabriques* dans le lointain, les *arbres* au premier plan, etc., etc. Ces différentes recettes, dans lesquelles la quantité de chacune des couleurs dont on doit se servir est pour ainsi dire pesée, sont inutiles le plus souvent et quelquefois même nuisibles. En effet, si l'élève *voit juste*, s'il est coloriste, il arrivera promptement et sans aucun secours à trouver les mélanges satisfaisants; si, au contraire, son œil est paresseux ou s'il ne perçoit pas très exactement les rapports des tons entre eux, il se fera, avec les formules indiquées, une palette de convention qui sera toujours la même et qui l'éloignera de plus en plus non seulement de l'observation juste de la nature, mais même des modèles déjà peints qu'il pourrait avoir à copier; il ne tiendra plus aucun compte des juxtapositions de colorations, des reflets, des

1. Voy. la *Revue des arts décoratifs*, 3e année, p. 16, 17, 59, 83, 112, 141, 177 et 203.

milieux ambiants, etc.; tout sera peint de la même façon suivant la formule, sans vérité et sans chaleur. C'est ce qui s'est produit à plusieurs reprises dans les différentes étapes parcourues par la peinture.

Nous nous bornerons donc à indiquer certaines précautions à prendre dans l'exécution des sujets décoratifs, figures, fleurs ou paysages, qui ne peuvent être faits du premier jet et qui demandent des reprises ou des retouches.

Une des premières conditions à observer, et la plus difficile pour les commençants, est de ne pas employer, en peignant, une trop grande quantité d'essence grasse; nous disons la plus difficile à observer, parce que la couleur un peu graissée est d'un maniement beaucoup plus commode : elle glisse mieux, sèche moins vite et se prête ainsi plus facilement au travail du modelé, du mélange ou du putoisage. Ces avantages, malheureusement, entraînent à leur suite un défaut considérable et dont on n'a que de trop fréquents exemples : la couleur trop graissée *grippe* au feu, c'est-à-dire se retire ou mieux se replie sur elle-même en formant des espèces de petits îlots séparés entre eux par des sillons blancs qui ne sont autres que l'émail de la porcelaine qui se découvre. On s'aperçoit que l'on a peint *trop gras,* quand la peinture, après deux ou trois jours, conserve encore une sorte de vernis ou luisant; dans ce cas il est préférable, quoi qu'il en coûte, d'enlever à l'essence ou au grattoir la partie défectueuse et de la recommencer.

Il arrive assez souvent même, que, en revenant à plusieurs reprises sur un sujet ou une partie de sujet, la couleur se graisse seule sans pour cela qu'il y ait eu excédent d'essence grasse pendant l'exécution; bien que dans ce cas le danger soit un peu moins grand, il est utile, avant de donner la pièce à la cuisson, de la laisser sécher pendant deux ou trois jours et de vérifier ensuite la façon dont les couleurs se sont comportées. Si on possède chez soi une étuve ou un séchoir — certains placards adossés à une cheminée, ou traversés par tuyau de chauffage, peuvent être utilisés dans ce but — on fera bien d'y mettre la porcelaine et de voir, après un jour ou deux, ce que devient la partie douteuse. Il faut avoir grand soin, surtout si on craint d'être obligé de faire des retouches, de ne pas laisser sécher la pièce trop longtemps; un séchage trop prolongé a pour conséquence de rendre la couleur tellement mate et embue qu'il serait impossible d'y faire la plus petite retouche, puisque l'on ne peut plus voir le ton exact du dessous, l'ensemble disparaissant, pour ainsi dire, comme derrière un brouillard.

Malgré les précautions prises, si un peu de grippage se produisait à la cuisson, on pourrait y remédier — à peu près — en repeignant au pointillé, avec beaucoup de soin, les stries blanches produites par l'écartement et en faisant recuire à un second feu. Dans le cas où le grippage, ainsi que cela a lieu le plus souvent, formerait par places des saillies trop visibles, on pourrait faire disparaître ces saillies en les ponçant avec un petit fragment de tuyau de pipe en terre trempé dans l'eau et un peu usé préalablement sur une pierre ; on remet ensuite de la couleur sur les endroits ainsi poncés.

Du reste, on évite plus facilement les accidents quand on peut faire cuire à deux feux et quand on entreprend l'exécution d'un sujet un peu long à peindre, il est toujours préférable de procéder ainsi et de donner un premier feu aussitôt que l'ébauche est terminée; les couleurs du dessous sont alors débarrassées des poussières ou des traces de crayon laissées par le dessin et le travail acquiert ainsi par la suite plus de finesse, de franchise et de précision. En outre, si pour une cause quelconque on est obligé d'effacer et de recommencer une partie de la peinture, il reste toujours un dessous qui indique, sinon la valeur exacte du ton, au moins les places justes et les valeurs relatives. Mais alors il faut que le dessin ait été bien arrêté et que l'ensemble de l'œuvre soit avant le premier feu nettement défini comme effet et comme harmonie générale. L'ébauche, surtout dans les sujets

de figures, doit toujours être très claire et très douce; les couleurs seront employées très minces et on les travaillera peu afin de leur laisser toute leur fraîcheur. On évitera particulièrement l'emploi des ocres et des bruns un peu foncés dans les ombres sous peine de les voir, au second feu, prendre trop de vigueur et quelquefois même *écailler*.

L'*écaillage* est un des accidents qui se produisent le plus fréquemment et auquel on remédie le plus difficilement. Quand il ne résulte pas de la mauvaise préparation des couleurs — et avec le système d'échantillons que nous avons indiqué, il sera toujours facile de se rendre un compte exact de la qualité des couleurs que l'on trouve dans le commerce, — il tient à un excès de feu, à un mauvais mélange, ou à une trop grande épaisseur dans l'emploi; la couleur s'enlève alors par petites lamelles, par *écailles*, entraînant avec elles une partie de l'émail.

Quand l'écaillage se produit sur une pièce d'ornement, vase, jardinière, etc., on peut y remédier en repeignant à froid, c'est-à-dire avec des couleurs non vitrifiables, la partie enlevée; dans ce cas, et pour rendre les couleurs plus solides, on y mêle du vernis de copal. Si cette réparation est faite avec soin, elle est peu visible et la pièce ainsi restaurée pourra produire son effet pendant plusieurs années, bien qu'elle ait perdu ce qui fait le principal mérite d'une peinture vitrifiable, celui d'être inaltérable par le temps. Mais si l'accident a lieu sur des pièces destinées au service de la table, le mal est presque sans remède, la restauration que nous avons indiquée ne pouvant résister à l'usage, au frottement, aux lavages répétés, etc., etc. Il ne faut pas songer non plus à employer le remède que nous avons donné plus haut pour le grippage, un nouveau feu devant fatalement avoir pour résultat de faire écailler les parties voisines de celles qu'on aurait rechargées de couleurs. On peut cependant essayer d'enlever, soit avec de la terre de pipe, soit avec un grès très fin, connu chez les marchands de couleurs sous le nom de *pierre verte* ou *pierre à l'eau*, toute la partie malade, c'est-à-dire celle où se trouve la couleur qui a écaillé par places; mais cette opération est longue, difficile, et, de plus, elle a l'inconvénient de rendre rude et raboteuse la glaçure des endroits à repeindre, sans qu'il soit possible de parer à ce nouvel inconvénient. Il est bien un autre procédé que nous avons vu employer une fois à Sèvres, celui de l'enlevage au moyen de l'acide hydro-fluorique liquide; mais ce procédé offre de si grands dangers, et le maniement de cet acide si corrodant demande tant de précautions que nous ne nous arrêterons pas à le décrire.

Puisque nous parlons des accidents qui se produisent à la cuisson, nous dirons un mot de celui que l'on appelle le *terne*, c'est-à-dire l'absence de glaçure dans certaines couleurs, alors que les couleurs voisines sont parfaitement brillantes. Cet accident est dû évidemment à la présence d'une couleur trop dure mélangée avec la couleur principale pour en modifier le ton. On peut essayer de corriger le désaccord ainsi produit, de deux façons: soit en passant sur les parties mates ou même sur tout l'ensemble un léger glacis de couleur très tendre et en donnant un autre feu, soit en polissant par frottement l'endroit resté terne. On se sert à cet effet de *couverte* de porcelaine très finement pulvérisée — on s'en procure facilement dans le commerce — et d'un simple morceau de bois blanc dont une extrémité est taillée en biseau plus ou moins large; on prend de la couverte avec ce bâton et on en frotte vigoureusement la partie terne, qui acquiert ainsi une sorte de glacé qui n'est pas à beaucoup près celui que donnent habituellement les couleurs vitrifiables, mais qui suffit pour rendre beaucoup moins sensible le défaut auquel il est appelé à parer.

EDOUARD GARNIER.

(*A suivre.*)

Peinture murale inventée par M. Cardon, dans la salle des mariages de l'Hôtel de Ville de Bruxelles.

LETTRE DE BELGIQUE

LA DÉCORATION DE LA GRAND'PLACE, A BRUXELLES. — LES TRAVAUX DE MM. GEETS ET CARDON A L'HÔTEL DE VILLE

Une édilité prudente vient de mettre sous le permanent contrôle de la ville de Bruxelles le merveilleux ensemble décoratif de la grand'place. Il y aura, désormais pour les propriétaires des maisons qui bordent cette voie incomparable, une servitude de vue, d'aspect architectural. On n'aura plus à redouter qu'une modernité paradoxale, sous prétexte de redressement ou d'amélioration, entame à coups de pioche la somptueuse ornementation des façades. Au contraire, la ville s'appliquera à rendre aux vieilles maisons des corporations leur physionomie originelle. Déjà les fenêtres à meneaux, vitrées de petits carreaux verts, ont remplacé les affreux châssis peinturlurés de blanc qui déshonoraient la vétusté glorieuse des étages. On a décrassé les figures des bas-reliefs partout incrustés dans la pierre. Bientôt la gothique maison du roi ou *broodhuys* (maison du pain) aiguisera ses fines tourelles reconstruites par-dessus son grand toit percé de lucarnes. L'hôtel de ville lui-même, cette énorme orfèvrerie ciselée à jour, se meuble, niche par niche, d'un archaïque peuple de pierre. Et ce vaste travail se perpétuera jusqu'à ce que le cadre entier soit rentré dans la vérité de l'art et de l'histoire.

Je ne veux pas refaire ici la description de la grand'place. Même après en avoir suivi sur le papier le fourmillant détail, le visiteur ne saurait se figurer la moite et brumeuse lumière qui donne comme une mobilité de vie à la pierre. Elle fait jouer les bossages, allume l'évidement des baies, tourne autour des colonnades, glace d'un reflet les ors apâlis, écaille l'ardoise des toits, patine le lustre noir des marbres et, sur les turbulentes surfaces, renflées ou creusées, pose à grandes touches les clairs et les ombres. Il semble qu'elle soit l'un des éléments de l'architecture même sur ces maisons festonnées, décorées, de haut en bas encombrées comme des étagères, avec une profusion de moulures, de rinceaux,

de feuillages, d'emblèmes et de statues. Ici les gros tritons mafflus de la maison du Cornet, ancienne propriété des Bateliers, bâtie en proue de navire; là, la maigre louve romaine aux tétines de laquelle pendent Remus et Romulus, parmi le massif et touffu décor de l'habitation des Archers; puis encore, tout là-haut, dans l'air, le cabrement du cheval de Charles de Lorraine, comme un pompon énorme à la maison des Brasseurs et, au fond de la place, l'orgueilleux entassement de colonnes et de figures de la maison du Renard, le siège des Merciers, toute la gloriole d'un peuple actif, ami du faste, se mirant dans de beaux édifices cossus.

Et dans ce cadre, figurez-vous l'hôtel de ville, avec son portique de dix-sept arcades ogivales, ses deux étages percés de quarante fenêtres rectangulaires, son toit à balustrade crénelée, capuchonné de quatre rangs de lucarnes, l'effilement de ses fines tourelles octogones aux quatre angles; tout cela guilloché, fouillé, ciselé, évidé, bosselé, dais, culs-delampe, niches, modillons, animaux chimériques, personnages de l'histoire; et par là-dessus, élancée comme un lis, la frêle flèche trouée de jours bleus, un prodige d'élégance et de hardiesse.

Plus tard, dans mes autres études pour la *Revue*, j'étudierai les manifestations intimes de l'art décoratif, ses applications aux aises de la maison. Mais aujourd'hui, je demande à vous faire pénétrer dans le grand palais municipal. En Belgique, la mairie est, par excellence, la maison commune : toute la vie nationale aboutit à cette incarnation de la volonté du peuple; c'est presque le *at home* public, ouvert à la grande famille.

Un jeune artiste a pu, grâce aux complaisances des édiles pour leur glorieux monument, exprimer tout à l'aise un des principes essentiels du pacte social. On lui a confié la mission de décorer une salle, celle qui sert pour les mariages, en le laissant libre d'interpréter comme il l'entendait les graves pensées de tutelle qui accompagnent l'intervention du magistrat dans les formalités nuptiales. Avant lui, une autre salle, la *salle gothique*, avait trouvé le complément de ses sévères ordonnances dans une suite de grandes tapisseries, représentant les métiers de Bruxelles. C'était un artiste malinois, M. Geets, qui en avait fourni les cartons. Personne plus que lui ne connaît le train de l'ancienne existence. Dans l'atelier de cette célèbre maison du Saumon, où il vit, le passé semble s'être établi à demeure : il hante l'esprit du peintre savant, au point d'être devenu pour lui comme sa véritable atmosphère morale. M. Geets a certes retrouvé l'accent et la mimique du temps, sous les pittoresques ajustements de ses figures. Toutes les actives industries de la cité y sont notées au moyen de gesticulations expressives, dans un goût peut-être un peu fleuri, où perce la miévrerie moderne. Je parle de l'exécution, dont le tapissier a reflété la mollesse. Quant à la tonalité, le peintre, et il faut l'en louer, l'a voulue, parmi la palone assombrie du chêne, claire et presque chantante.

C'est par la salle gothique de M. Geets qu'on accède à la salle des mariages de M. Ch. Cardon. M. Cardon est le fils de ce bourgeois de Bruxelles qui sut faire trois parts de sa vie : le travail, l'art et la charité, et l'un des premiers, ouvrit sa commençante galerie aux Rousseau, aux Meissonier, aux Troyon, aux Millet, aux Diaz et aux Corot. Son travail de l'hôtel de ville lui ouvre une carrière enviable : dès à présent, on a le droit d'espérer de lui des œuvres de force et de labeur; il a montré du goût, de l'érudition, de la sagacité; il ne lui reste qu'à étendre ses moyens d'expression en rajeunissant ceux qu'il emprunte au passé.

Dans un édifice, la fleur du gothique civil, se conformer au style général s'imposait comme une loi au décorateur. M. Cardon ne pouvait donc innover en dehors du caractère de l'époque. Il y a si peu songé que sa peinture et ses combinaisons demeurent dans le strict esprit gothique. Peut-être même son scrupule archaïque a-t-il été un peu loin. Il n'est pas impossible, en effet, d'allier la nature à l'érudition; et j'aurais souhaité, dans le rigide balancement des motifs, çà et là une émanation chaude de la vie contemporaine. C'est, de la part des artistes belges, une trop grande servilité de pastiche pour ne point

leur crier qu'une pointe d'invention ne gâte rien dans l'obligatoire emploi des styles abolis. Il est bon que le temps, la coutume du jour, la nouveauté des idées se retrouvent dans un travail d'art, dont le vieil art est le fond, pour servir de date à la fabrication. Une imitation pure et simple dégénère en poncif. Même en s'effaçant devant le passé, l'artiste ne doit abdiquer. Et si j'insiste, c'est que l'industrie d'art, en Belgique, tend à se satisfaire trop vite, au détriment de la part d'invention, par la seule appropriation des modèles séculaires. Il y a là un signe de faiblesse et de stérilité qui mène droit au dépérissement. J'aurai souvent l'occasion de le constater.

Pour le moment, nous sommes devant un ouvrage sérieux, qui dénote une étude appliquée, avec une certaine indépendance. Il méritait une analyse dans une publication qui ne peut admettre les tâtonnements. Aussi bien caractérise-t-il une tendance à la mode dans l'habitation belge : le retour à des formes d'art inaccordées aux nécessités modernes. Nous verrons, au courant de ces études, l'abus général qui se fait des calques gothiques et renaissance, dans l'architecture, la décoration et l'ameublement.

Mais encore une fois, M. Cardon avait à se conformer à un cadre; la licence eût été mal venue de sa part, dans l'austère ampleur du Hall : et voici l'idée décorative à laquelle il s'est arrêté.

La salle, de forme allongée, prenant jour à droite, du côté de la grand'place par un rang de fenêtres, et à gauche s'ouvrant par une porte de service sur le pas d'un escalier colimaçonnant, — le mur du fond, celui qui fait face à l'entrée principale, s'offrait seul pour un motif développé. Aussi l'artiste y a-t-il appliqué le motif qui symbolise la destination du lieu et résume les vertus du mariage. Là, en effet, à la partie centrale, se voit, sous l'aspect d'une jeune femme, la bonne Cité présidant à l'union de ses enfants. Elle est assise dans une cathèdre à dossier gaufré d'or, droite, les bandeaux partagés sur le front, avec la candeur des bonnes filles de Memling, et la robe en fuseau, modelée sur ses formes saines, tombe, le long de son corps, en raides cassures d'un jaune doux. A ses côtés deux pages sont piétés, élevant d'une main les flambeaux d'hyménée, à l'écusson de la cité et de la province, et de l'autre supportant des cartels emblématiques, avec les devises flamandes : — *Mariez et tenez;* — *Une fois mariés, maintenez.* C'est l'esprit loyal des ancêtres qui parle en ces paroles brèves. Enfin, par-dessus la Ville et ses mignons acolytes, deux Génies volants déploient une draperie d'or, décorée de motifs héraldiques, et jettent des couronnes. Toute la composition se détache sur une imitation de tenture largement ondulée, qu'ourle cette inscription banderolante : *Ici l'amour vous réunit.*

Le motif initial ainsi exprimé, il restait à y insister par des motifs complémentaires. En réalité, le mur se fragmente en trois compartiments : celui du milieu, dont j'ai décrit le sujet, et les côtés, où le sujet va se trouver répercuté par des corrélations d'idée. A droite, une grande figure de femme, décorée d'attributs, personnifie la Justice. A gauche, le saint Michel, glaive en main, représente la Loi. La loi seule, exprimée sous la forme d'un génie, eût suffi.

C'est la partie la plus en vue de la salle et celle sur laquelle se portent dès l'entrée les yeux. Tout y est bouquet d'harmonies calmes, riantes, heureuses, pour s'accorder à la fête des cœurs. Il faut que la couleur elle-même chante l'épithalame. Et un grand fond vert de Chypre, doux et chaud, plissé à la mode des tentures, avec le chiffre de la ville enlacé de feuillages, assortit les tonalités fleuries des théories de figures.

Comme je louais plus haut le peintre des cartons de la salle gothique d'avoir tenu sa palette dans la lumière, je louerai M. Cardon d'être demeuré, pour le détail et l'ensemble, dans une gamme tranquille et blonde. La finesse et l'éclat léger des colorations est ici comme la transition entre toutes les parties de la décoration. C'est elle qui accorde les motifs

CARROSSERIE

CARROSSE DE GALA DE LA VILLE DE BRUXELLES (XVIIe SIÈCLE)

principaux, dont j'ai parlé, à la peinture du plafond traversé de cinq robustes poutres; celles-ci traversées à leur tour de gitages moulurés et formant rang de caissons. Sur champ d'or s'avivent là les rutilances des cartels des serments et des corporations, comme une jonchée de fleurs écarlates et bleues. Là courent aussi des banderoles explicatives et des ornements gothiques à fleurs. Enfin les corbeaux qui soutiennent les poutres sont eux-mêmes sculptés aux armes des sept familles patriciennes de la ville. Et une frise de rinceaux gothiques les relie, composée de motifs symboliques.

Naturellement les ors jouent en toute cette décoration un rôle important; mais leur feu, amorti du reste, réchauffe l'aspect général, sans retenir trop les yeux. C'est un des mérites de cet intelligent ensemble de ne forcer la note nulle part : tout s'y marie en douceur, à travers un charme de tons accordés.

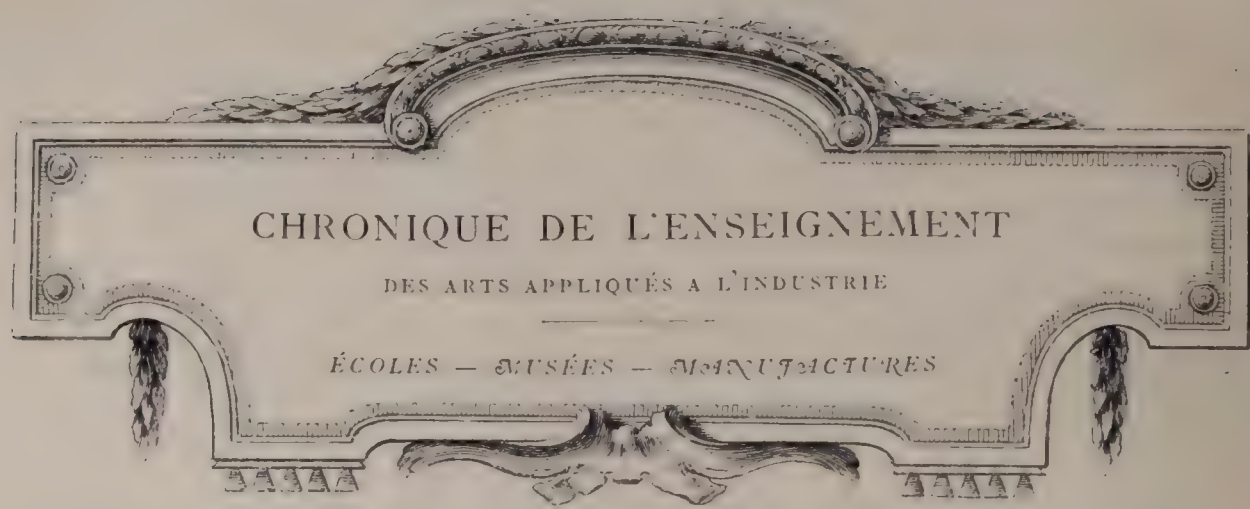
C. Lemonnier.

P.-S. — A la lettre qu'on vient de lire de notre collaborateur, M. Camille Lemonnier, nous ajouterons ici les renseignements suivants, qu'un de nos amis nous transmet, d'autre part, sur la fondation à Bruxelles d'une école d'art décoratif :

« La question des arts décoratifs est d'ailleurs à l'ordre du jour à Bruxelles depuis plusieurs années. Vous savez que l'on travaille beaucoup, mais fort lentement comme toujours, pour obtenir la création si nécessaire d'un musée et d'une école des arts décoratifs. Jusqu'à présent, on n'est pas parvenu à une solution — la création de l'école doit se faire concurremment par l'Etat et la ville de Bruxelles. Celle-ci a soumis au gouvernement un plan et un programme très satisfaisants : il s'agirait d'organiser l'école d'une façon complète. Mais le gouvernement veut, lui, la réalisation d'un autre projet, qui ne serait qu'une demi-mesure fort insuffisante. Ce projet consiste à *annexer* ladite école à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles, où l'on enseigne déjà depuis un temps immémorial le dessin d'ornement. Le directeur de l'école, M. Portaëls, serait ainsi en même temps le directeur de l'Ecole des arts décoratifs. Et c'est sur l'instigation de M. Portaëls que le gouvernement résiste à la ville de Bruxelles. Les choses en sont là, mais elles auront une suite prochainement. Notre bourgmestre, M. Buls, qui a pris cette question à cœur et qui s'en est toujours occupé spécialement (c'est un ancien orfèvre) comme son père, qui s'en était occupé avant lui, compte interpeller le ministre de l'intérieur et le forcer dans la discussion du budget qui aura lieu dans quelques jours. Si le gouvernement continue sa résistance et s'il persiste à vouloir simplement ajouter certains cours d'art décoratif aux cours existants de l'Académie, M. Buls est décidé à mettre à exécution son projet seul — sans l'appui du gouvernement; — l'école dépendrait donc uniquement de la ville de Bruxelles.

« Je tiens ces renseignements de M. Buls lui-même; ils sont inédits et vous en avez la primeur; peut-être intéresseront-ils les lecteurs de votre Revue, qui seront ainsi plus instruits de ce qui se passe à Bruxelles que les Bruxellois eux-mêmes.

« J'oubliais de vous faire cette réflexion que le projet de la ville a seul sa raison d'être, attendu que, s'il se réalise, on pourrait détacher du programme de l'Académie les cours de dessin ornemental qui seraient mieux à leur place dans le programme des arts décoratifs. L'Académie devrait être uniquement une sorte d'universiré artistique suivie par ceux qui se destinent à l'art pur. Aujourd'hui elle ne sert souvent qu'à égarer un tas de jeunes gens qui commencent à étudier les principes de l'art appliqué et se fourvoient ensuite dans la peinture. Cela nous fait chaque année de bons artisans en moins et de mauvais artistes en plus. »



UN DRAP D'OR DU XIIIe SIÈCLE

AU MUSÉE INDUSTRIEL DE LYON

Le Musée d'art et d'industrie de Lyon, dont l'éminent conservateur, M. Pierre Brossard, a su achever l'organisation avec une science qui en fait le premier établissement du monde en ce genre, à l'heure qu'il est, ce musée, disons-nous, vient d'acquérir une vieille soierie orientale du plus grand intérêt.

Il s'agit d'une chasuble qui a été trouvée par M. Brossard à Clermont, en Auvergne, chez un antiquaire. Cette soierie, d'un dessin typique, est en outre extrêmement curieuse au point de vue de l'histoire de la fabrication des étoffes au moyen âge, grâce à un fragment d'inscription, pris dans le *chef de la pièce* — chose rarissime! — et conservé par le plus grand des hasards dans la coupe du vêtement. Ce fragment d'inscription, d'une calligraphie élégante, superbe, sert, en effet, à compléter un des morceaux de la chasuble dont la longueur était insuffisante; il s'y rattache par une simple couture, comme pièce de rapport. Une section maladroite, un coup de ciseaux malencontreux pouvait très bien priver la postérité de cet appendice précieux, qui nous fait connaître la royale origine de l'étoffe, puis le nom du prince pour qui elle fut fabriquée : *Ala Eddin Keikobad le Victorieux, fils de Keikhosran premier,* de la dynastie des Seldjoucides d'Iconium. Ce prince régnait de 1219 à 1239.

Les tissus de soie ayant date certaine sont extrêmement rares et leur importance archéologique, est-il besoin de le dire, considérable. Celui-ci vaut la peine qu'on s'y arrête. M. Ernest Pariset, auteur de l'*Histoire de la soie,* ancien vice-président à la chambre de commerce, en a fait le sujet d'une communication à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, résumant sous une forme attachante les traits caractéristiques de l'étoffe en question. Nous reproduisons de ce document les principaux passages :

« La chaîne est en soie de teinte cramoisie, dit M. Pariset. Elle se compose de deux parties : l'une, placée sur des lisses, a formé le fond uni, l'armure sergée; l'autre, placée dans les maillons, a formé le dessin. On peut se rendre compte du métier façonné *primitif* sur lequel ces soies ont été travaillées, métier dit *à semples,* encore usité, du reste, en Chine, en visitant la collection des métiers exposés dans le Musée industriel; collection excessivement instructive qui montre la succession des améliorations et des changements progressifs apportés dans le tissage des soieries.

« La trame est en soie, également teinte en rouge. L'analyse de la nuance, qui est très fine, solide et parfaitement conservée, prouve qu'elle a été obtenue avec la cochenille, genre de teinture qui, au XIIe siècle, s'appelait teinture en *graine,* et qui a été en usage dès la plus haute antiquité en Orient.

« Les étoffes semblables à celle-ci, dans lesquelles la chaîne et la trame sont de la soie, figurent dans les anciens inventaires sous le nom de *holoserica,* par opposition avec les étoffes où la chaîne est en fil ou coton et où la trame seule est en soie, et qui s'appellent *dramioserica.* A cause

du prix élevé de la matière première elles étaient considérées comme des étoffes très rares et très précieuses.

« La valeur de notre tissu est rehaussée par une seconde trame, l'or, qui, vous le remarquerez, alterne avec la trame soie, et qui, au lieu d'être employée par place comme cela a lieu dans les étoffes brochées, traverse le tissu dans toute sa largeur. C'est l'or qui reproduit le dessin, tandis que la trame de soie fait le fond rouge. Nous avons donc, dans ce spécimen, un de ces draps d'or si estimés au moyen âge et que les noms latins *chrysoclabum fundatum* désignent ordinairement...

« Si les éléments de notre dessin rappellent les types usités en Asie très anciennement, ils sont présentés avec des formes et des détails qui accusent un art avancé, en même temps qu'ils caractérisent le style arabe. Quelle recherche dans la pose, dans les formes des lions! quel souci de l'exactitude dans les pattes! quelles préoccupations dans les enroulements des queues et dans les ornements qui relient entre eux les lions! quelle finesse dans les découpures du tissage! Incontestablement l'artiste qui a préparé ce dessin connaissait parfaitement le métier, et il avait horreur de la raideur des dessins antérieurs qui appartiennent à l'époque byzantine. Il s'efforçait d'échapper aux traditions. Ainsi n'est-ce pas pour donner plus d'ampleur aux formes des lettres, pour faire grand, qu'il a découpé les mots dans l'inscription. On connaît quelques étoffes avec inscriptions arabes, et nous en avons dans le Musée industriel. Mais là l'écriture est littéralement reproduite. Ici notre dessinateur n'a pas admis ces traits fins, déliés : il les a trouvés trop maigres. Et avec quel art il cherche à proportionner les vides aux pleins de son dessin, de manière à ne pas choquer l'œil; tantôt ce sont de petits ornements, tantôt ce sont les points diacritiques qui, tout en conservant la correction des mots désarticulés, aident à l'harmonie de l'ensemble. »

Drap d'or oriental, daté du XIIIe siècle avec inscription arabe.
(Appartient au musée d'art et d'industrie de Lyon).

En résumé, on se trouve en présence d'une de ces étoffes devant lesquelles s'extasiaient les croisés, et qui ont rendu célèbres le pays de Roum et les noms des villes de la Syrie. Grâce à l'inscription, — qui faisant intervenir le sultan Keïkobad le Victorieux, indique du même coup la date de fabrication, — on voit que le Musée d'art et d'industrie de Lyon n'a pas acquis un simple tissu de soie, mais, comme l'a dit M. Pariset, « un monument du XIIIe siècle qui va demeurer une des pièces capitales de notre musée ».

C'est pourquoi nous avons cru devoir en donner ici la reproduction. — V. Ch.

FAITS DIVERS

L'enquête sur les industries d'art. — On sait que l'enquête sur les industries d'art organisée par M. Antonin Proust, alors qu'il était ministre des arts, avait été interrompue il y a quelques mois. Reprise il y a plusieurs semaines par la commission spéciale, elle vient d'être terminée. Elle a entendu la déposition sur les industries suivantes :

Broderies à la main.
Broderies à la machine.
Ebénisterie de luxe.
Tapisserie et tapis.
Passementerie.
Sculpture du bâtiment.
Eventails.
Reliure.
Sculpture en ivoire.

Il avait été fait appel aux chambres syndicales ouvrières ; deux seulement se sont présentées : les dessinateurs industriels, et les peintres pour décors, surtout le marbre et le bois.

M. Proust, ancien ministre des arts, a été chargé du rapport général. Après le dépôt de ce document nous reviendrons sur ces questions extrêmement importantes pour notre production nationale.

La mission de M. Darcel. — M. A. Darcel, administrateur de la manufacture nationale des Gobelins, est en ce moment à Malte, chargé d'une mission qui fait honneur à notre pays et au fonctionnaire qui a été désigné. C'est la seconde fois que M. Darcel fait le voyage ; en 1881, le gouvernement anglais exprima le désir au gouvernement français qu'un fonctionnaire de notre administration fût mis temporairement à sa disposition pour aller à Malte, à l'effet d'examiner de quelle façon était conduite la restauration des tapisseries de l'église Saint-Jean-Baptiste. M. Darcel, par sa compétence et la fonction qu'il remplit, fut naturellement désigné ; il partit, fit son rapport et fut redemandé cette année pour juger si ses instructions ont été suivies.

La *Revue des Arts décoratifs* a l'espoir de publier un jour le récit complet de cette intéressante mission ; en attendant, voici quelques détails sur la tenture en question. Elle fut donnée à l'église Saint-Jean, fondée par les chevaliers de Malte, à la Valette, capitale de l'île ; le donateur est Raimond de Perellos, l'un des grands maîtres de l'ordre ; les tapisseries ont été fabriquées à Bruxelles par Josse de Vosse de 1697 à la fin de 1699 ; elles mesurent sept cents mètres carrés ; la composition principale est tirée des sujets de Rubens sur l'Evangile. Grâce à l'initiative du gouvernement de l'île, cette tenture sera sauvée de la destruction ou d'une maladroite restauration. Nous souhaitons que pareil exemple soit suivi en France par les administrations locales et les conseils de fabrique qui, par ignorance, insouciance, rivalités de clocher, laissent périr tant d'œuvres d'art sans que le gouvernement ait même le droit d'intervenir.

Une enquête anglaise pour le développement de l'art industriel. — Le ministère de l'instruction chez nos voisins d'outre-Manche, préoccupé de ne rien négliger pour perfectionner les méthodes de l'enseignement des arts appliqués, vient de charger une commission spéciale d'une enquête en Belgique sur l'organisation et le fonctionnement des écoles spéciales d'art et d'industrie. Cette commission est présidée par M. Samuelson, membre du parlement; son secrétaire est M. Redgrave, du South Kensington Museum.

Les Anglais agissent, tandis qu'en France... nous délibérons!

Nouvelles majoliques a reflets métalliques. — Un de nos abonnés, céramiste des plus distingués, M. G. Gobry, directeur de l'émaillage dans une importante usine du département de l'Aisne, veut bien nous adresser la note suivante sur un procédé qu'il a retrouvé pour la fabrication des majoliques à reflets métalliques. Voici le passage essentiel de sa communication :

On fait depuis quelque temps des imitations de majoliques sur émail stannifère, ce qui est une anomalie; mais, en tout cas, on oublie les reflets métalliques qui font la valeur de celles de Faenza, de Gubio, de Pesaro, etc.; le secret de fabrication a disparu avec leurs auteurs. Quant aux lustres métalliques moresques, le *far niente* espagnol en a laissé perdre la tradition.

En étudiant les procédés de fabrication anciens et modernes, j'ai été amené à reconstituer l'ensemble des procédés des artisans du moyen âge et de la Renaissance. Au moyen de nombreuses expériences, j'ai pu reproduire des effets identiques, et notamment les reflets et les lustres qu'il ne faut pas confondre. Je pourrais au besoin en communiquer des échantillons.

Les Mores firent les lustres jaunes et rouges, dits *aurico-cuivreux*, quoiqu'ils ne contiennent point de cuivre.

Ils ne contiennent pas davantage d'argent et encore moins d'or, les artisans d'alors étaient trop pauvres.

Les lustres jaunes sont antérieurs aux rouges cuivreux qui, dit-on, marquent une époque de décadence. Si l'on en juge par les plats moresques de Cluny, ces lustres étaient posés au pinceau et non par sublimation du cuivre, comme le prétendent Brongniart, Salvetat, etc. Les tons du lustre et de la pâte sont variés, ce qui indique une cuisson et un tour de main plus ou moins facile à réussir.

Quant aux effets métalliques des Italiens, il n'y a que ceux qui ont mis la main à la pâte et chauffé le four qui puissent lever le voile qui couvre le secret de leur naissance. Les profanes d'ailleurs n'y verraient que du feu. La connaissance des procédés des anciens, aidée des découvertes de la science moderne, peuvent seules mettre sur la voie. Ces irrisations et le pourpre de Georgio sont encore inimitables. Cependant j'en ai vu apparaître quelques rayons. C'est pourquoi je crois qu'il y a pour les céramistes une mine à exploiter dans la reproduction de ces reflets.

Quant aux lustres métalliques, si faciles à reproduire et à peu de frais, c'est une dorure inaltérable, puisqu'elle est enclavée dans l'émail.

La chambre syndicale de la céramique et de la verrerie vient de fonder un recueil paraissant deux fois par mois dans lequel se trouvent tous les documents concernant cette industrie. Nous y remarquons une fort intéressante étude de M. Gallé, l'artiste verrier si distingué de Nancy, sur notre *commerce d'exportation*. Il y étudie les conditions de plus en plus déplorables dans lesquelles se trouvent ces industries d'art, grâce à l'inertie des pouvoirs parlementaires, et recherche, avec la compétence spéciale d'un homme du métier quelles seraient les réformes les plus urgentes à introduire pour remédier à une telle situation.

Après avoir rendu justice aux efforts de l'Union centrale des Arts décoratifs, M. Gallé émet le vœu que de l'enquête sur les industries d'art, organisée par M. Antonin Proust, sortiront d'heureuses conséquences, et donne spécialement sur l'industrie de la verrerie le renseignement suivant :

« On s'en souvient, la chambre syndicale des céramistes et des verriers français a présenté ses doléances à la commission d'enquête. Elle lui a signalé la fâcheuse ignorance où se trouvent, suivant elle, faute dans Paris d'une école professionnelle normale de l'art décoratif appliqué au verre, à la céramique, nos décorateurs qui, sauf les maîtres et les artistes d'élite, ne possèdent pas les principes élémentaires de leur art, n'en ont que les instincts, avec des connaissances restreintes à d'étroites spécialités. Quel a été le sort de ce document, adressé à la fois à la com-

mission d'enquête, au successeur de M. Antonin Proust, au conseil municipal, et dont les conclusions étaient réellement saisissantes? Nous l'ignorons, mais nous sommes heureux de constater un fait, c'est que notre chambre syndicale s'est préoccupée d'améliorer l'éducation de ses artisans. Elle n'aura garde d'isoler son effort du grand mouvement qui se fait en faveur de l'enseignement d'art. Il lui appartient de se rallier aux réformes déjà réalisées, d'apporter son concours aux œuvres que l'Etat et l'initiative privée ont déjà fondées, et qui ne produiront des fruits que par une culture persévérante. Les armes de la victoire seront l'entente, la patience, la prudence, l'esprit de suite. »

Le prix de Sèvres, 1882. — Le jury chargé de juger le concours du prix de Sèvres (2e épreuve) pour 1882 vient de prononcer son arrêt. Il a accordé le prix à M. Joseph Chéret, le gendre de M. Carrier-Belleuse, artiste des plus distingués, qui avait déjà obtenu deux fois la même récompense dans les précédents concours.

Le sujet de cette année était une jardinière de forme basse, pouvant servir de milieu de table. Vingt-six projets avaient été envoyés à la première épreuve, sur lesquels deux seulement avaient été admis au concours définitif : celui de M. Chéret et celui de M. Louis Carrier-Belleuse, le fils du directeur des travaux d'art de la manufacture de Sèvres. La jardinière de ce dernier affecte une forme ovale, d'un ton bleu; la frise est entourée d'une guirlande d'Amours, modelés avec une verve où l'on sent l'influence paternelle, mais dont la double silhouette, se détachant dans le vide, forme un cercle de têtes d'un aspect désagréable.

Tenant compte néanmoins du talent dépensé

Prix du concours de Sèvres (1882)

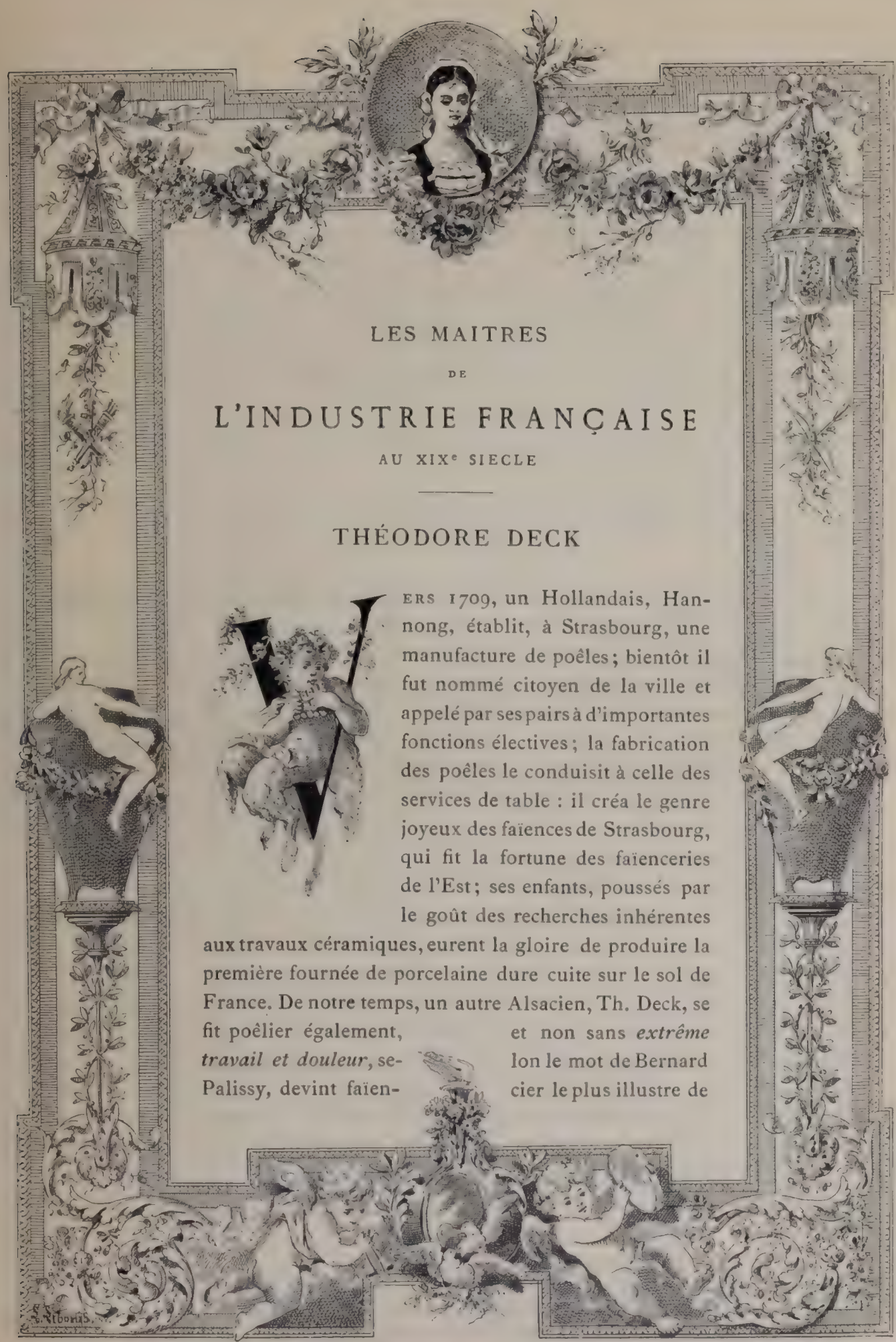
Jardinière composée par M. Joseph Chéret, ayant remporté le prix du concours.

dans cette œuvre, le jury, obligé de respecter le règlement qui s'oppose au partage du prix, a émis le vœu que le modèle de jardinière de M. Louis Carrier-Belleuse fût acquis par l'Etat et exécuté à la manufacture de Sèvres.

Quant à l'élégante composition de M. Joseph Chéret, nous en donnons la reproduction en regard de ces lignes. Elle est d'une rare distinction et d'une sobriété de bon goût. L'artiste l'a conçue dans une tonalité claire d'un excellent effet. Les figures sont charmantes. Nous aurions souhaité pourtant que le motif d'angle sur lequel reposent les quatre personnages de femme fût plus franchement et plus nettement indiqué. Les pieds manquent d'originalité, et sans doute M. Chéret en aura vu lui-même, à l'exécution, les imperfections évidentes.

Les œuvres qui ont valu précédemment à M. Joseph Chéret les deux prix de Sèvres dont nous parlons plus haut sont les vases de cheminée du grand foyer de l'Opéra et le vase commémoratif du passage de Vénus qui sera placé à la Bibliothèque nationale, au centre de la galerie Mazarine dont le plafond a été décoré par Romanelli. M. Chéret est attaché à la manufacture de Baccarat, en qualité de principal dessinateur. Il est en outre l'auteur d'un grand nombre de modèles, exécutés dans différentes industries, et qui ont réussi à faire apprécier la variété et la souplesse aimable de son talent. — V. Ch.

L'Imprimeur-Éditeur Gérant : A. Quantin.



LES MAITRES

DE

L'INDUSTRIE FRANÇAISE

AU XIXe SIECLE

THÉODORE DECK

Vers 1709, un Hollandais, Hannong, établit, à Strasbourg, une manufacture de poêles; bientôt il fut nommé citoyen de la ville et appelé par ses pairs à d'importantes fonctions électives; la fabrication des poêles le conduisit à celle des services de table : il créa le genre joyeux des faïences de Strasbourg, qui fit la fortune des faïenceries de l'Est; ses enfants, poussés par le goût des recherches inhérentes aux travaux céramiques, eurent la gloire de produire la première fournée de porcelaine dure cuite sur le sol de France. De notre temps, un autre Alsacien, Th. Deck, se fit poêlier également, et non sans *extrême travail et douleur*, selon le mot de Bernard Palissy, devint faïencier le plus illustre de

Encadrement de page composé pour la *Revue des Arts décoratifs* par M. Libonis.

l'époque et porcelainier comme les anciens Chinois. L'humble poêle de faïence a donc été le point de départ de deux hommes célèbres, et cela n'a rien qui puisse surprendre : l'art de la terre, l'histoire est là pour le démontrer, exerce sur ceux qui le pratiquent une action irrésistible; il tient l'esprit et le corps en éveil et les oblige à une lutte constante contre un élément que la science n'a pas su dominer, — le feu. Que va-t-il sortir de ce four? Comment cet émail s'est-il comporté? On attend, on sonde le four d'un regard soucieux, on retire les échantillons avec anxiété, on dirige ses pas fiévreux d'un bout à l'autre de l'atelier; le moment n'est pas venu, il faut attendre encore plusieurs heures; enfin on défourne! La fournée est manquée; cet émail sur lequel on comptait tant n'a pas résisté, le travail des artistes est perdu, l'argent s'est envolé en fumée, tout est à recommencer; on est triste et abattu. Mais quoi! quelle est donc cette petite pièce? on a peine à la reconnaître, tant elle est changée : elle devait sortir en bleu; la voici d'un violet tirant sur le rouge. C'est étrange. On la prend, on la retourne, on l'étudie : mais cette couleur est fort belle, l'émail est vibrant, serions-nous sur une trace? Peut-être bien; alors rien n'est perdu, — au contraire! que béni soit le feu qui a dévoré la fournée : nous aurons une couleur nouvelle. Vite à l'ouvrage, broyons les oxydes, combinons, mêlons, allumons les feux, et à la grâce de Dieu!

*
* *

Telle est, avec l'étude des formes et de la décoration, l'existence de tous les céramistes de race; telle est la vie de Deck dont nous allons raconter les principaux épisodes.

Il y a, dans l'église de Guebviller, — c'est la ville d'Alsace où Deck est né en 1823, — une Assomption, très bon ouvrage de Spohrer, et une Descente de croix du sculpteur Friedrich[1]; la vue de ces œuvres donna l'idée au jeune Deck de faire de la sculpture. Ses parents écrivirent à Friedrich pour connaître les conditions de l'atelier; le sculpteur demanda 2,000 francs, le logement et la nourriture restant à la charge de l'élève. C'était trop cher. Deck avait vu, en Suisse, une statue en terre cuite faite par un poêlier; il se dit qu'il pouvait bien également commencer par là, et il entra chez Hügelin pour apprendre le métier et arriver ainsi à créer des œuvres d'art. La fabrique de poêles de Hügelin existe à Strasbourg depuis le XVIIe siècle et a toujours conservé jusqu'à nos jours sa juste renommée.

Il resta chez Hügelin deux ans comme apprenti et un an comme ouvrier; dans les moments de liberté, il dessinait ou allait modeler à l'atelier de Friedrich. L'âge de la conscription était arrivé, le sort le favorisa et, dès qu'il se sentit libre, il résolut de voyager. Il mit sac au dos, et avec un compagnon serrurier partit gaiement, à pied, pour faire son tour d'Allemagne; il parcourut ainsi le Wurtemberg, la Bavière, le beau pays de Saltzbourg et la Styrie, s'arrêtant dans les villes deux mois ou deux ans, selon l'ouvrage qu'il trouvait et que la localité lui convenait. A Grätz, où il se plaisait beaucoup, il était occupé à un très beau poêle blanc décoré d'arabesques; un fabricant de Vienne entre à l'atelier, est frappé de la qualité du travail, engage Deck à venir à Vienne, et lui promet de l'ouvrage quand il voudra. Ce qui fut dit fut fait peu de temps après; à Vienne, Deck fabriqua des poêles pour les palais impériaux et les châteaux des provinces. Un an après, il était en

1. Friedrich était né à Ribeauvillé (Haut-Rhin en 1798. On lui doit entre autres : le buste d'Omacht au musée de Colmar, la statue de Drake, à Offenbach (duché de Bade), le monument de Léopold, grand-duc de Bade à Ochern, une fontaine à Ribeauvillé, la statue de Pfeffel à Colmar, la statue de l'évêque Wernher et un bas-relief représentant Erwin de Steinbach, à la cathédrale de Strasbourg. — Friedrich n'est connu qu'en Alsace et dans le pays de Bade.

CÉRAMIQUE (XIXe SIÈCLE)

A. Quantin, imprimeur-éditeur

PANNEAU EN FAIENCE

COMPOSITION ET EXÉCUTION DE M. DECK

Hongrie, à Pesth, puis il remonta vers le Nord et séjourna à Prague, Berlin et Hambourg. Le tour d'Allemagne était fini.

Deck songea à revenir en France; il partit de Hambourg à pied — comme toujours : ce moyen lui plaisait, on voit le pays, les mœurs, on apprend chaque jour quelque chose de nouveau, et puis la bourse d'un compagnon poêlier est toujours légère; le métier est intéressant, mais il ne rapportait même pas deux francs par jour. Après un dernier séjour à Dusseldorf, où une paye plus élevée lui permet de faire des économies, il met le cap sur Paris et y arrive à la fin de 1847, connaissant à fond son métier et pourvu d'une dose de courage, de persévérance et d'énergie qu'il n'épuisera jamais.

Son ancien patron Hügelin le recommande à Vogt, rue de la Roquette; il entre dans cette fabrique de poêles ancienne et réputée; mais éclate 1848, les travaux sont arrêtés, et voici Deck sans ressources comme tant d'autres; il va aux ateliers nationaux, où il gagne 1 fr. 50 par jour en qualité de chef d'escouade. Ce n'était pas son affaire; il songe à retourner en Alsace. Les journées de Juin étaient terminées, la gendarmerie exerçait une surveillance rigoureuse sur les routes; muni de son ancien passeport, Deck quitte Paris avec la garde nationale de Bar-le-Duc qui retournait en province.

Jardinière en faïence de Deck.
Composition de M. Reiber. (Musée des arts décoratifs.)

Rentré dans son pays natal, il se trouva abandonné à lui-même, à son goût naturel; aussi se mit-il à faire des objets en sculpture de terre cuite, vases, lampes à fleurs, etc.; il modela un buste de Mozart de grandeur colossale, qui se trouve encore dans la salle de

musique de Guebviller. On lui commanda aussi un groupe du Thésée terrassant le Minotaure d'après Canova, et le groupe de Laocoon.

Encouragé par les artistes et les amateurs, Deck installa boulevard Saint-Jacques un atelier et un four, car jusqu'alors il avait fait cuire chez les autres, ses ressources financières ne lui permettant pas de cuire lui-même. Il n'était pas, du reste, satisfait de sa fabrication : elle lui paraissait terne, triste, terreuse; ce n'était pas l'idéal qu'il avait rêvé; Deck en effet est un coloriste et un coloriste puissant. Il est impossible de trouver les raisons de cette disposition; pas plus pour Deck que pour Henner, on ne peut l'expliquer par des motifs d'influence locale ou d'éducation; lorsqu'ils se sont révélés coloristes, ni l'un ni l'autre n'avaient été à Venise et l'Alsace n'est pas inondée de soleil comme l'Italie et l'Orient : ils sont nés coloristes, le sont toujours et le resteront.

Les faïences de Perse exerçaient sur l'esprit de Deck un attrait irrésistible, il ne pouvait

Les Amants de Vérone.
Plat en faïence de Deck. — Composition de M. Ehrmann.

se lasser de les regarder, il était subjugué par l'éclat et l'intensité de leur coloration ; le hasard lui mit entre les mains un carreau persan, en partie brisé; il l'étudia, le disséqua pour ainsi dire. La cassure lui révéla qu'il était sous émail; il commença ses essais, fit des craquelés sans le vouloir, vainquit la craquelure, s'en rendit maître à sa volonté et, après quelques années de luttes contre les hasards du feu, de recherches incessantes, de travail opiniâtre, il reconquit toutes les couleurs de la céramique persane. Son bleu couleur de turquoise, qui déjà est appelé bleu de Deck, a pris rang parmi les couleurs classées; il est profond, limpide, pur de ton, il ombre par accumulation; non seulement il ne perd pas à la lumière artificielle, mais il gagne en éclat, enfin il est transparent. La transparence! cette qualité des émaux a été inscrite en première ligne des programmes que Deck a imposés à ses recherches. Le carreau persan est conservé religieusement dans le petit

musée technique que Deck a constitué pour son usage et qu'il augmente incessamment de pièces intéressantes au point de vue de la fabrication.

En décembre 1851, une maison de Paris lui fit des propositions pour monter une fabrique de poêles, et pendant quatre ans il reste comme contremaître dans la fabrique de

Panneau en faïence de Deck.
Composition décorative par M. Deck, figure par M. Collin.
(Appartient à M. Bouilhet.)

M. Dumas, rue Fontaine-au-Roi ; puis il prend la résolution de voler de ses propres ailes et s'établit à son compte. Son métier consistait à faire des dessins et des modèles en plâtre pour les poêliers, ce qui ne l'empêchait pas de tournasser des pièces d'amateurs et de

les décorer. Il vendit ses premiers essais à M. Victor Paillard, fabricant en bronze, et à M. Rousseau de la rue Coquillière; il est juste de citer ces négociants intelligents qui

Ambroise Paré, par M. Anker. — Panneau en faïence de Deck.

surent pressentir la valeur de Deck, alors exclusivement connu des seuls poêliers. Le pot à bière acheté par M. Paillard avait un fond gris en incrustations comme les faïences d'Oiron, des ornements et une inscription allemande de couleurs rouge brique et blanche.

CÉRAMIQUE (XIXe SIÈCLE)

COMPOSITION DE M. TH. DECK

PORTE-BOUQUET

COMPOSITION DE M. REIBER

COMPOSITION DE M. TH. DECK

VASES EN FAÏENCE DE M. DECK

A. Quantin, Imprimeur-Éditeur

L'atelier du boulevard Saint-Jacques qui possédait un jardin — Deck ne pouvant se passer d'avoir devant les yeux des arbres et des fleurs, — devint bientôt un cénacle d'artistes, dans la bonne signification du mot; on se réunissait là non en conférence d'admiration mutuelle, mais en amis, pour causer et deviser sur toutes les choses de l'art. Une fois la semaine, on dînait fraternellement en pique-nique, chacun payait son modeste écot. Le patron n'était pas riche, il ne l'est pas maintenant; un chercheur en céramique n'arrive pas à la fortune, le feu est un gouffre toujours béant. Un jour l'idée fut émise que chacun des convives devait faire son assiette de dessert; le projet fut mis à exécution : les assiettes,

Plat en faïence de Deck.
Les Joueurs d'osselets, composition de M. Ranvier.

décorées par les artistes au moyen des matières préparées par Deck, réussirent à la cuisson; au premier dîner après le défournement, les assiettes firent leur apparition, chacun produisit ses réflexions et ses amicales critiques, on s'amusa des originalités, surtout de celles des assiettes de Hamon. On mit le tout à l'exposition des Arts industriels de 1861 et on vendit à un bon prix, puis on délibéra pour savoir comment le produit de la vente devait être partagé; il fut décidé que l'argent serait divisé en deux parties égales : l'une pour l'artiste, l'autre pour le céramiste. Ce principe est resté la règle de la maison. Depuis lors, la fabrication eut un caractère d'art plus marqué et prit tous les genres de décoration, plantes d'après le naturel, fleurs ornemanisées, figures humaines, paysages, animaux, motifs d'or-

nements, etc., etc. Chaque artiste traite son sujet selon son tempérament et chaque pièce décorée, à l'exception des motifs persans, constitue une œuvre originale.

Voici les noms des artistes qui, depuis l'origine jusqu'à présent, ont collaboré avec Deck :

Hamon, Reiber, Ranvier, Gluck, Ehrmann, Dock, Brion, Hellen, Anker, Hirsch, Français, E. Benner, Braquemond, Harpignies, Legrain, Couty, Louis Carrier-Belleuse, Collin, Regnier (Ludovic).

Mmes Escallier, Schæppi, Hiart, Descamps-Saboureau.

MM. Xavier Deck, frère de Théodore, et Richard Deck, son neveu, ne quittent pas les ateliers et secondent le maître dans tous ses travaux.

Deck compose lui-même ; il a dessiné des vases, des panneaux décoratifs, des salles de bain entières. Par les matières qu'il met à leur disposition, par le rendu étonnant qu'il obtient, Deck a facilité la tâche des artistes et leur a offert des moyens nouveaux d'expression ; aussi la renommée de l'atelier s'accrut rapidement, les plus hautes récompenses aux expositions ne manquèrent pas, mais le céramiste est infatigable. En 1874, il fit le cloisonné sur faïence : le motif est serti d'un bord en léger relief pour retenir l'émail; c'est une bouteille de porcelaine chinoise qui lui avait donné l'idée de cette recherche, de même qu'un voyage à Venise, où il fut ébloui par les mosaïques de Saint-Marc, et un texte de Théophile lui fournirent l'occasion de s'appliquer aux fonds d'or. Le moine Théophile, dans son essai sur les divers arts, *Diversarum artium schedula,* écrit vers le XIe siècle, s'exprime ainsi : « Ils (les Grecs) peuvent décorer certaines parties de ces vases, soit avec de l'or en feuilles, soit avec de l'or ou de l'argent réduits en poudre. » Deck étonna même ceux qui croyaient en lui, par ces merveilleuses pièces à fond d'or, qui apparurent à l'Exposition de 1878 ; on a voulu contester la durée de ces produits. Ceux qui ont répandu ce bruit n'y ont même pas regardé de près ; ils auraient pu se convaincre que, par le procédé même de la fabrication, ces fonds d'or ne présentent pas plus de chances d'altération que les autres faïences; c'est une richesse céramique de plus à ajouter à nos conquêtes modernes.

En cette même Exposition de 1878, Deck a prouvé aux architectes qu'il comprenait la grande décoration; le paysage et les figures dont il a recouvert l'une des façades de la galerie des Beaux-Arts étaient largement conçus et largement exécutés; n'est-il pas regrettable que ce revêtement n'ait pas été appliqué à quelque bâtiment public? Le prix en était modeste, une centaine de francs le mètre carré.

Tout en conduisant ainsi la faïence, Deck s'occupe aussi, entre temps, de la porcelaine. Son début dans le kaolin, en 1880, fut un coup de maître. Les fonds transparents et l'incomparable éclat du vieux chine hantaient son esprit : L'*Histoire de la fabrication de la porcelaine chinoise* de Stanislas Julien et les *Lettres édifiantes et curieuses écrites des Missions étrangères* sont toujours là sous sa main, et lorsqu'il peut, d'aventure, étudier un texte en présence d'une pièce de porcelaine de l'espèce décrite, il a peine à réprimer le désir de tenter aussitôt l'expérience. Il ne résista point à la lecture de la lettre du père d'Entrecolles, écrite en Chine le 25 janvier 1722.

« On m'a apporté une pièce de porcelaine qu'on nomme yao-pien (ou transmutée dans le fourneau). Cette transmutation se fait dans le fourneau et est causée ou par le défaut ou par l'excès de la chaleur, ou par d'autres causes qu'il n'est pas facile de deviner. Cette pièce, qui n'a pas réussi selon l'idée de l'ouvrier et qui est l'effet du pur hasard,

n'en est pas moins belle ni moins estimée. L'ouvrier avait dessein de faire des vases de rouge soufflé. Cent pièces furent entièrement perdues. Celle dont je parle sortit du fourneau semblable à une espèce d'agate. Si l'on voulait courir les risques et faire les frais de différentes épreuves, on découvrirait à la fin l'art de faire (à coup sûr) ce que le hasard a produit une seule fois. »

Deck courut les risques et fit les frais des différentes épreuves, frais très considérables, mais qu'il ne regretta pas, car il a réussi. Les amateurs de céramique ont pu voir à l'Exposition de l'Union centrale de 1880, sur les étagères d'une modeste vitrine, une vingtaine de pièces en porcelaine du plus étrange aspect; même quand la nature offre des pièces de comparaison, il n'est point toujours aisé de décrire une couleur nouvelle, aussi serions-nous en peine de faire comprendre la plus intéressante des porcelaines de Deck si nous n'empruntions aux Chinois leur langage céramique; à côté de leurs charmantes expressions : *bleu du ciel après la pluie, — blanc de lune, — couleur du soleil après l'orage,* — ils en ont d'autres moins poétiques, mais fortes et expressives : *lu khan ma feï* veut dire littéralement : *foie de mulet, poumon de cheval;* l'image est juste et s'applique à une couleur flambée de rouge, violet, bleu, vert jaunâtre, coulée sur la porcelaine comme une sorte de lave de sang, de poumons et de foie déchirés. Deck prit pour objectif une pièce semblable de vieux chine appartenant au musée de Sèvres et réussit à la reproduire; mais la transmutation qu'il opéra n'eut pas de résultats uniformes, elle lui fournit des aspects divers, violents et tourmentés, calmes et figés comme l'huile, dont nous ne pouvons donner une idée approximative qu'en les comparant aux nombreuses variétés des tulipes, des agates; les Chinois, qui excellaient dans ce genre de porcelaine, ne le font plus que très faiblement; Deck les a vaincus. A cause de leur puissance, les émaux flambés et transmutés ne se prêtent à aucune décoration; ils éteindraient même les rehauts d'or, ce sont uniquement des couleurs de fond; leur application exclusive ne laisserait plus à l'artiste que le choix des formes et ferait disparaître l'art de la décoration des vases; c'est donc un ordre de production d'un très grand intérêt, mais dont l'emploi doit être limité. Il est inutile d'ajouter que Deck ne s'est pas borné à recher-

La Japonaise.
Statuette en faïence de Deck. — Composition de M. Reiber.

cher les flambés sur porcelaine, il a obtenu plusieurs autres émaux et notamment un céladon ombrant par accumulation comparable à ces belles couvertes que les Chinois appellent *Pi-Ti,* dont la traduction littérale est *mucus nasal.* Deck poursuit ses recherches de porcelaine : il montrera ses produits à la prochaine exposition.

Tous ceux qui de loin ou de près s'occupent d'art ou en parlent déplorent l'état lamentable des peintures de Baudry dans le grand foyer de l'Opéra. Bien des projets ont été rédigés ; on a demandé de les remplacer par des copies en peinture, ce qui donnerait lieu de recommencer tous les dix ans; de les faire en mosaïque, ce qui coûterait fort cher et prendrait bien des années. Deck ne se borna point à une dissertation écrite, il demanda à Baudry les cartons de plusieurs figures et les reproduisit en faïence mate avec une parfaite exactitude de dessin et de ton ; on a pu en juger à l'exposition des œuvres du maître qui a eu lieu en juin 1882. La solution du problème est là, car la substitution de la lumière électrique au gaz prolongera l'existence des peintures, mais ne les sauvera pas de la destruction ; les expériences de M. Decaux, sous-directeur de la teinture à la manufacture nationale des Gobelins, prouvent que la lumière électrique est destructive de la peinture à un degré moindre que le gaz, mais d'une façon très appréciable.

Ce que nous venons de dire de la vie et des produits de Deck n'est même pas une monographie, c'est une simple et rapide esquisse. Deck a pris rang parmi les grands céramistes. A ce titre, il appartient à l'histoire des arts décoratifs, et ce n'est que lorsque son œuvre figurera dans les salles du Louvre qu'on pourra le juger intégralement.

Nous faisons un vœu : que Deck ajoute à son incessante production un travail nouveau qui ne différera que par la forme de ses travaux habituels, qu'il écrive un traité de la Céramique. Après avoir étonné ses contemporains, il est de son devoir de les instruire. Ils en ont grand besoin.

GERSPACH.

Chiffre de Deck — Composition de M. Ehrmann,

CÉRAMIQUE XIX SIÈCLE

COMPOSITION ET CRÉATION PAR M. ASSAL

COMPOSITION ET EXÉCUTION PAR M. COLLIN

PLATS EN FAÏENCE DE M. PECK

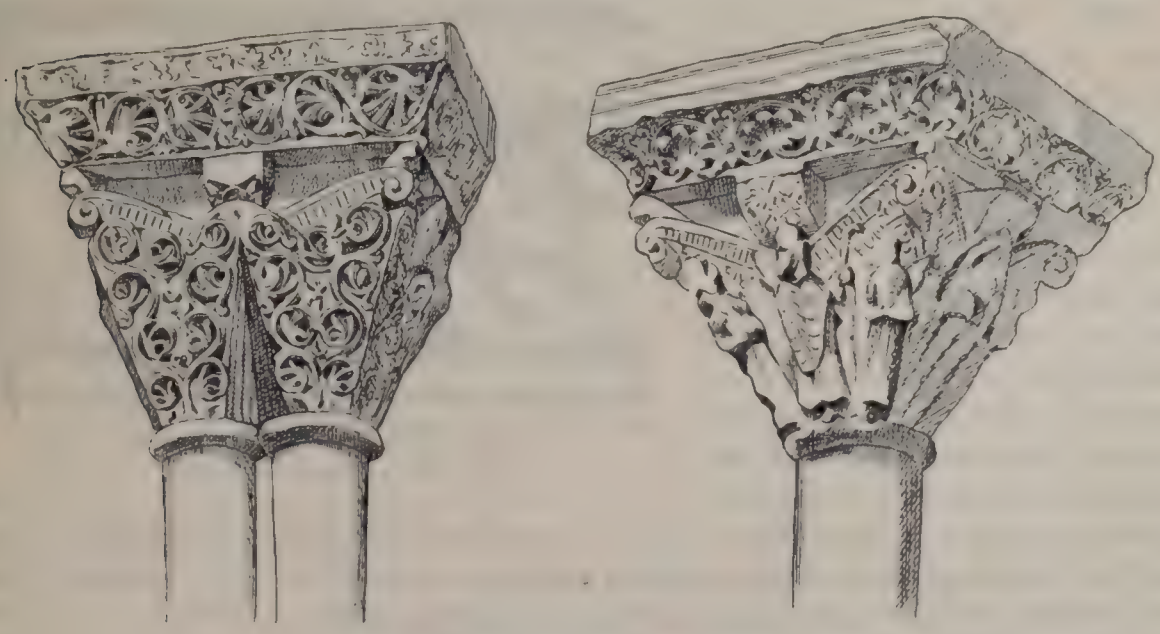
CAUSERIE

SUR L'ÉTUDE DES ORNEMENTS

(SUITE[1])

ci, messieurs, il nous faut franchir quelques siècles. Vous parler de la décadence de l'ornementation antique, de sa transformation sous l'influence des idées chrétiennes, de la naissance d'une ornementation, d'un symbolisme bien appliqué à la religion nouvelle serait au-dessus de mes forces, et dépasserait la limite de cet entretien. Mais il est indispensable que je vous dise quelques mots d'une nouvelle forme de l'art, de ce style byzantin qui se produit sous Justinien et ses successeurs, et dont Sainte-Sophie, de Constantinople, est la plus remarquable expression.

Je fais appel à votre attention, car j'ai à vous donner une définition géométrique. Au



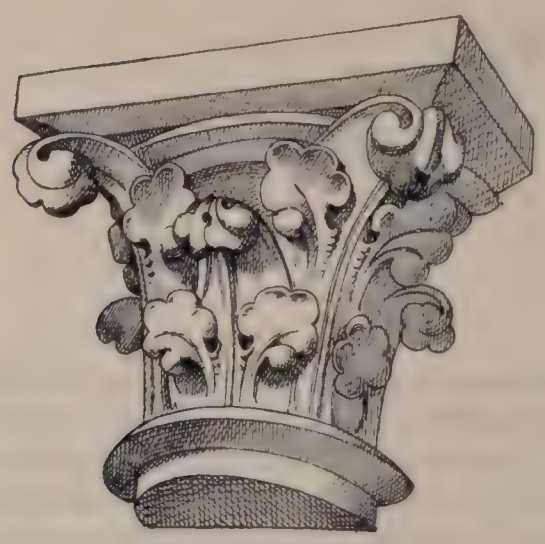
Ornementation byzantine. — Chapiteaux du cloître de Moissac.

point de vue architectonique, ce qui caractérise cet art, c'est la coupole : c'est-à-dire une forme de construction qui offre, en plan, une circonférence inscrite dans un carré ; en élé-

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 3e année, p. 257.

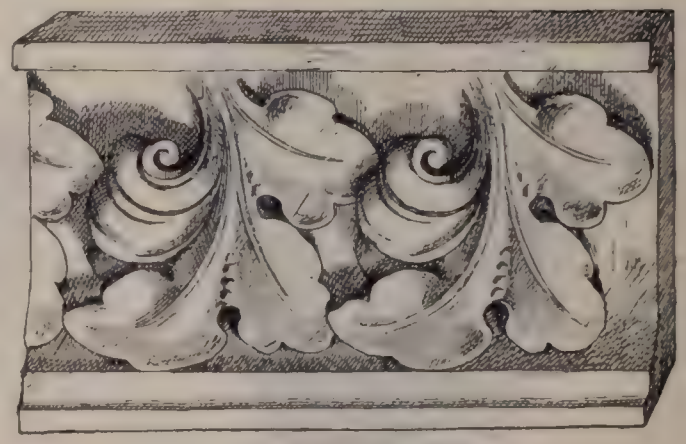
vation, une voûte hémisphérique reposant sur quatre arcs doubleaux ou bien sur des murs pleins, le passage du plan quadrangulaire au plan circulaire s'opérant par des portions de voûte que l'on appelle *pendentifs*.

Au point de vue ornemental, qui nous occupe particulièrement, nous trouvons un mélange tantôt heureux, tantôt barbare, d'éléments antiques, d'une flore toute de fantaisie et d'entrelacements géométriques. Sur le chapiteau, qui, de cylindrique qu'il était dans les ordres gréco-romains, devient cubique ou à peu près cubique dans le style byzantin, l'acanthe antique est remplacée par des feuillages excessivement refendus, très aigus et d'une très faible saillie. Sur les murs, à la hauteur des archivoltes, le rinceau latin montre ses courbures, non plus sculptées, mais modelées puissamment par les tons de la mosaïque, — la mosaïque, élément employé par les anciens, mais d'une tout autre manière décorative. Cette mosaïque, non seulement couvre des frises, des bandeaux qui circulent tout autour de l'édifice, mais encore elle revêt les voûtes, les coupoles, d'ors profonds, brillants, qui accusent la richesse de coloration de l'Orient. Je ne sais si cette définition vous paraît suffisamment claire ; en tout cas, j'essaye de la compléter par des exemples.



Ornementation ogivale.
Chapiteau de Notre-Dame, XIIIe siècle.

Vous avez, en Italie, Saint-Vital de Ravenne, et enfin, ce monument que tout le monde connaît, qui est l'objet de la curiosité universelle, la belle basilique de Saint-Marc de Venise. En France, où cet art byzantin a laissé des traces profondes, où il a eu une influence considérable, surtout dans les provinces du Midi, l'église abbatiale de Saint-Front de Périgueux, construite vers la fin du Xe siècle, nous donne un magnifique spécimen de cet art, au point de vue seulement de la construction, car vous chercheriez en vain l'analogue de ces fastueuses décorations byzantines, de ces somptueux intérieurs de Saint-Marc. A ma connaissance, l'on ne trouve en France qu'un seul exemple existant de l'emploi de la mosaïque : dans l'église de Saint-Germigny-des-Prés, hameau perdu du Loiret, près de Sully-sur-Loire. Pour avoir quelque idée de cette ornementation byzantine, vous n'aurez qu'à regarder deux chapiteaux jumelés tirés de l'abbaye de Moissac (département de Tarn-et-Garonne).



Ornementation ogivale.
Frise de Notre-Dame (XIIIe siècle).

De nombreuses constructions romaines s'étaient conservées dans notre pays longtemps après la période mérovingienne, et le style des siècles suivants semble n'avoir été qu'une reproduction affaiblie, abâtardie de celui des premiers conquérants de la Gaule, avec intervention fréquente d'éléments byzantins, surtout dans les provinces méridionales. Mais, vers le XIIe siècle, on commence à abandonner les vieilles formules, les motifs devenus

surannés, et, lorsque la construction des édifices religieux passe des ordres monastiques aux architectes laïques, un art nouveau, absolument original, l'art ogival, se produit; avec lui, une ornementation puisée dans l'étude directe de la nature, de la flore de notre propre sol, fait capital que démontrent tant de beaux monuments des XIIIe, XIVe et XVe siècles. Allez voir Notre-Dame, la Sainte-Chapelle; les exemples y fourmillent, et si vous voulez vous faire une idée complète du décor ornemental de la plus belle de ces périodes, celle de saint Louis, examinez avec soin une véritable petite merveille qui se trouve sur le flanc nord de la cathédrale de Paris, entre le transept et l'abside, et que l'on appelle la porte Rouge. Après en avoir étudié le soubassement, les colonnettes, contemplez les figurines du tympan, les groupes des voussures, et dites-vous bien que vous ne trouveriez pas dans toute l'Italie, à la même date, l'équivalent de cet ensemble, pas même dans les œuvres des deux grands Pisans, Niccolò et Giovanni ! Messieurs, nous sommes véritablement bien

Base des trois Grâces de Germain Pilon.

légers et bien oublieux de ce que l'art français a créé; sans respect pour nos monuments nationaux, nous ne faisons que trop souvent une abondante litière de tous ces titres de gloire. (Applaudissements.)

Maintenant, comme toute chose humaine, l'art du moyen âge a son aurore, son apogée et son déclin. Au début, sculpteurs et verriers s'inspirent plus volontiers des plantes de nos champs, de leurs bourgeons, de leurs feuilles naissantes : la fougère, le cresson, l'iris, etc., puis des arbustes : le lierre, les mauves, l'églantier, l'érable; enfin des grands arbres de nos forêts. — Il est bien entendu que je ne vous donne que la dominante de ce style et qu'à côté de ces interprétations de la flore on aurait à relever l'emploi de combinaisons régulières et géométriques, de la figure de l'homme et des animaux ainsi que des signes du blason. — Vers la seconde moitié du XIVe siècle et surtout au siècle suivant, les artistes tombent dans une imitation trop servile de végétaux découpés et aigus : le fraisier, la vigne, le chardon, l'armoise, les algues, etc. On entre dans le réalisme, la décadence est proche. Elle est complète à la fin du XVe siècle, lorsque, sous une influence étrangère, se produit une véritable révolution esthétique.

Si la Renaissance italienne est fille de l'antiquité, il y aurait une véritable ingratitude à ne pas reconnaître que la nôtre doit son mouvement initial à l'Italie. Vous connaissez l'histoire de cette brillante et éphémère expédition de Naples entreprise par Charles VIII. Les gentilshommes français revinrent émerveillés de la civilisation d'au delà les monts et de tous les trésors qu'étalait alors, dans leur fraîcheur première, cet admirable pays. Parmi ces soldats était un prince de l'Église, homme de grande et généreuse ouverture d'esprit, qui, plusieurs années après, se trouva le premier ministre et l'ami du nouveau roi, Louis XII. J'ai nommé Georges d'Amboise ; l'on peut dater la phase qui va s'ouvrir de son avènement au pouvoir. Aussi l'éminent architecte qui a décoré la grande cour du bel établissement où nous recevons pour quelques jours l'hospitalité, a-t-il fait acte de justice autant que preuve de goût en dressant comme un arc triomphal, au milieu des vestiges du passé, la façade du château de Gaillon, du château de Georges d'Amboise, et l'on peut dire, je crois, sans métaphore trop hardie, que c'est par la porte de cette demeure seigneuriale qu'est entrée dans la société française la svelte et souriante figure de la renaissance des arts. (Applaudissements.)

Ornementation de la Renaissance.
Panneau de porte du château d'Anet.

Ses premiers pas sont timides : les oves et les denticules antiques, les arabesques italiennes se mêlent un peu confusément, non sans grâce, aux retombées d'arc, aux cercles trilobés, aux onduleuses nervures du siècle qui finit. Assez longtemps encore on verra la flore ornementale nouvelle s'épanouir sur les massives murailles du moyen âge. Blois, Chenonceaux, Chambord lui-même, n'échappent qu'imparfaitement aux traditions des constructeurs de l'âge précédent. Anet, notre incomparable Louvre, Ecouen, voilà les trois documents où il faut l'étudier dans son complet développement.

Ici se place une variante de l'art français, c'est l'école de Fontainebleau.

Pour orner cette somptueuse résidence édifiée par ses soins, François Ier, plus épris encore de l'art ultramontain que ses prédécesseurs, avait appelé un certain nombre d'artistes italiens. Malheureusement, hommes d'une haute valeur comme praticiens, artistes excessivement habiles dans le maniement de l'outil, c'étaient, pour la plupart, des esprits de second ordre, dont l'influence a rejailli d'une façon fâcheuse sur notre génie national. Ils ont troublé nos artistes et, tout en couvrant notre sol de produits pleins de saveur, d'un goût très particulier, ils lui ont inoculé un véritable mal : l'indifférence pour la nature, la substitution d'une routine d'atelier à la recherche constante du vrai et du simple.

Je préfère donc me reporter à une école plus modeste et plus saine, l'école de Tours, personnifiée par Michel Colombe et par un groupe d'artistes, Florentins d'origine, les Juste.

On ne connaît de Colombe qu'un petit nombre d'œuvres, une entre autres, au château de Gaillon, dont j'évoquais le souvenir il y a peu d'instants. Son travail le plus considérable est ce splendide tombeau du duc de Bretagne, François II, conservé aujourd'hui dans la cathédrale de Nantes.

A côté de Michel Colombe, que l'on croit Breton, j'ai nommé la famille des Juste. Ils sont représentés, à Tours, par le monument des enfants de Charles VIII, fort mutilé pendant nos discordes civiles; à Saint-Denis, dans l'ancienne basilique royale, par le tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne. Quoique étrangers, ces sculpteurs étaient entrés en communication si intime avec le pays qu'ils habitaient, que longtemps on les a pris pour des artistes nationaux. Nous n'avons pas d'ailleurs à leur reprocher le maniérisme dont se sont rendus coupables Primatrice et le Rosso, les peintres directeurs de l'école de Fontainebleau. Si l'on veut étudier la Renaissance française dans ses applications modestes et privées, il suffira de citer les délicieuses maisons d'Orléans et de Rouen, et, à ce propos, il me vient quelque remords : j'ai presque dénié à l'art de cette époque la faculté inventive, et cela en parlant de l'art grec. Telle n'est pas absolument ma pensée; ce serait oublier d'ingénieuses combinaisons, des entrelacs d'un goût exquis, ces riches cartouches où les maîtres d'alors surent déployer tant de grâce. Et puis n'est-il pas juste d'ajouter qu'en art, comme en littérature, l'invention propre est moins dans les mots et dans les choses que dans le tour nouveau qu'on sait leur donner?

Pilastre du tombeau de Louis XII.

Une phase de l'art ne finit pas rigoureusement avec l'époque qui l'a vue naître. Suivant moi, les principes de la Renaissance pénètrent assez avant dans le XVIIe siècle. Sous Louis XIV, l'ornement revêt des formes plus pesantes, mais que de noblesse et que d'ampleur! Vous en avez un admirable spécimen dans la galerie d'Apollon, œuvre de génie et qui classe Lebrun au premier rang des décorateurs. — Le style de la Régence, celui de Louis XV, dérivés du XVIIe siècle, sont trop nettement définis par les monuments mêmes pour qu'il soit nécessaire d'y insister ici, dans un entretien nécessairement sommaire.

***

Je ne veux pas, messieurs, vous retenir plus longtemps. En terminant, je ne forme qu'un vœu, celui de vous avoir rendu peut-être un peu moins inquiétante, un peu moins rébarbative l'obligation qui vous impose la connaissance des différents styles de l'ornementation.

Il faut cependant, avant que vous preniez le crayon et le fil à plomb, que je vous donne quelques conseils pratiques sur la manière de conduire un dessin d'après un ornement.

Il n'y a pas deux méthodes pour dessiner, il n'y en a qu'une : elle est précise, absolument mathématique et basée sur l'expérience. Elle vous a été exposée hier avec toute l'autorité, toute la compétence d'un esprit lumineux et d'un grand artiste. Je craindrais de l'affaiblir en la commentant. Les instructions qui vous ont été données sont plus que suffisantes; je me bornerai seulement à entrer dans quelques détails techniques.

On a remarqué que, malgré l'expresse recommandation faite par M. Guillaume,

la plupart d'entre vous avaient omis de tracer la ligne d'horizon et de déterminer sur cette ligne le point de vue indispensable pour toute opération perspective.

Eh bien! soyez sûrs que vous avez commis cette omission, faute de comprendre l'absolue nécessité de procéder ainsi, même pour les lignes flexibles de la figure. La perspective est une opération géométrique, mais elle doit être, avant tout, une perception de notre esprit.

Pour le dessin d'ornement, vous ne pouvez pas vous en passer davantage, et j'y insiste parce que ce serait une très mauvaise note pour vous que de ne pas montrer vos connaissances perspectives dans le dessin d'ornement.

Panneau peint de la galerie d'Apollon au Louvre.

Il y a un petit moyen bien simple pour trouver la ligne d'horizon; permettez-moi de vous parler en camarade : Vous prenez une carte de visite ou un papier que vous faites mouvoir sur lui-même jusqu'à ce qu'il ne présente plus qu'un fil, voyez alors où votre œil frappe l'objet à reproduire; en prenant ce trait comme ligne d'horizon, les lignes d'en bas montent, celles d'au-dessus descendent vers un point central de cette ligne imaginaire, devenue réelle, puisque vous l'avez trouvée par ce moyen.

Je ne proscris pas absolument l'usage de la règle, du compas et de l'équerre, mais je voudrais que l'élève s'habituât à faire emploi de sa vision pour remplacer ces instruments, sauf à s'en servir ensuite pour rectifier les erreurs qu'il aurait commises.

Un dernier conseil. Vous savez la tendance qu'a l'enfant à salir son papier; insistez pour qu'il en ménage les ressources de lumière; qu'il trace d'abord clairement, légère-

ment, les premiers traits de son dessin; enfin préservez-le d'un grand péril qu'entraîne l'interprétation d'un ornement.

Vous savez que les dessins de ce genre les plus simples sont encore assez compliqués. Une fleur de primevère, par exemple, paraît fort rudimentaire avec ses cinq divisions; vue sous certains aspects, cette fleur offre déjà de sérieuses difficultés. Avant son mouvement général, avant sa gracieuse inclinaison sur la tige, l'enfant voit les nervures, la forme du calice, il ne remarque pas, il ne voit pas de primesaut l'ensemble. Or c'est l'ensemble qu'il faut d'abord saisir dans tous les dessins, mais surtout dans le dessin ornemental. Il faut procéder comme un sculpteur, se préoccuper des axes soit verticaux, soit horizontaux si le sujet est symétrique, des grandes flexions s'il est onduleux. Si c'est un rinceau, il faut rechercher les masses principales en éliminant, pour un moment, les refends et les détails secondaires qui viendront prendre place peu à peu dans un dessin bien conduit.

Console
de style Louis XIV.

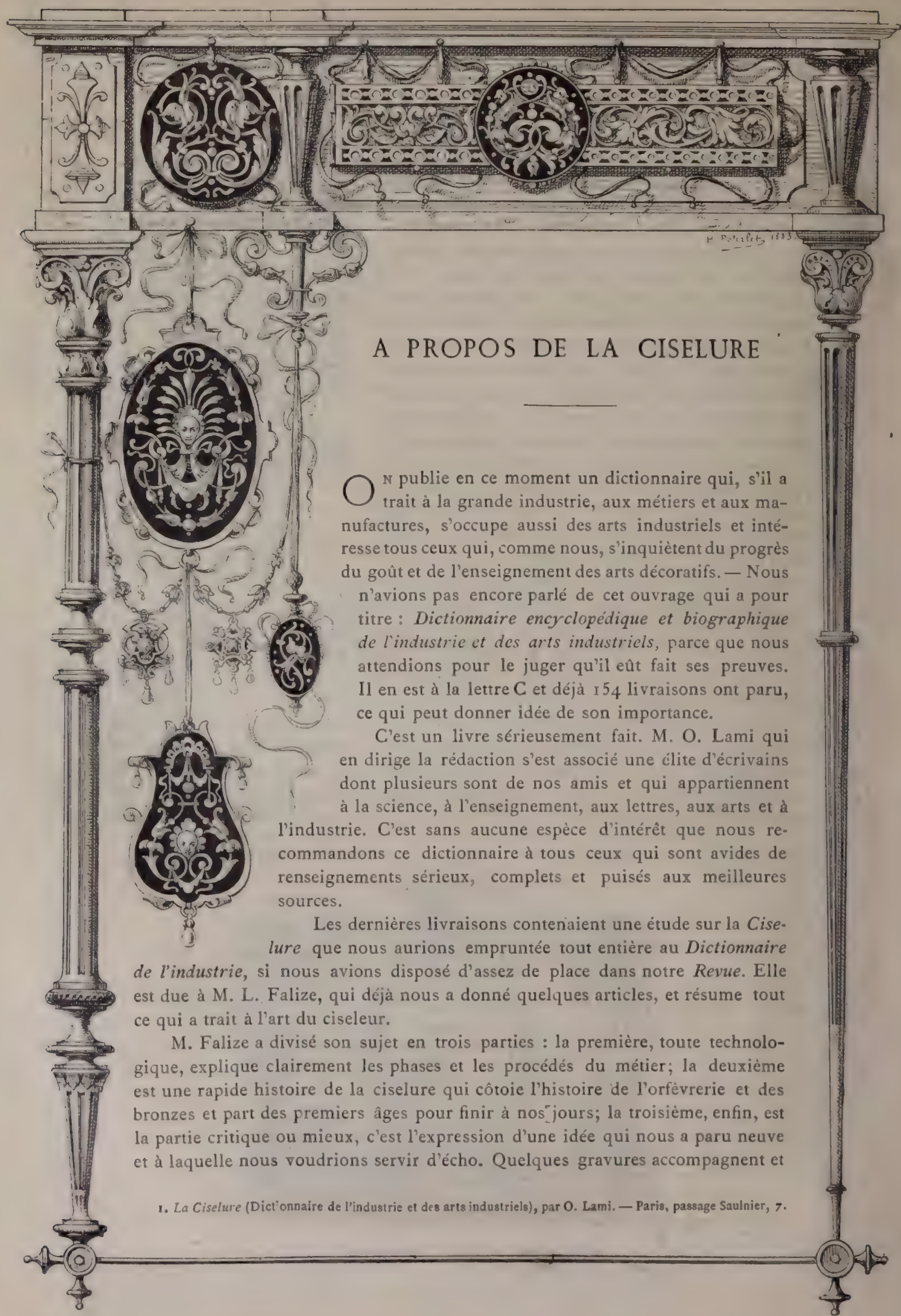
Maintenant, mettez en action ces théories, car rien ne vaut la pratique manuelle de l'art.

Du reste, au cours de cet exercice, je passerai dans chaque groupe et je vous dirai quelle est la dominante, en tant que style, de l'ornement qui vous sert de modèle.

Je vous montrerai, du moins en paroles, je n'ai pas le loisir de procéder autrement, comment il faut insister sur les caractères que j'appelais tout à l'heure *typiques, essentiels*. Enfin vous comprendrez, je l'espère, que ce champ de l'ornementation peut paraître, à première vue, monotone, mais qu'il devient plein de charme et d'intérêt, une fois qu'on y a pénetré

LECHEVALLIER-CHEVIGNARD.

Plaque de cheminée, musée du Louvre. — Époque Henri IV.



A PROPOS DE LA CISELURE

On publie en ce moment un dictionnaire qui, s'il a trait à la grande industrie, aux métiers et aux manufactures, s'occupe aussi des arts industriels et intéresse tous ceux qui, comme nous, s'inquiètent du progrès du goût et de l'enseignement des arts décoratifs. — Nous n'avions pas encore parlé de cet ouvrage qui a pour titre : *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels,* parce que nous attendions pour le juger qu'il eût fait ses preuves. Il en est à la lettre C et déjà 154 livraisons ont paru, ce qui peut donner idée de son importance.

C'est un livre sérieusement fait. M. O. Lami qui en dirige la rédaction s'est associé une élite d'écrivains dont plusieurs sont de nos amis et qui appartiennent à la science, à l'enseignement, aux lettres, aux arts et à l'industrie. C'est sans aucune espèce d'intérêt que nous recommandons ce dictionnaire à tous ceux qui sont avides de renseignements sérieux, complets et puisés aux meilleures sources.

Les dernières livraisons contenaient une étude sur la *Ciselure* que nous aurions empruntée tout entière au *Dictionnaire de l'industrie,* si nous avions disposé d'assez de place dans notre *Revue.* Elle est due à M. L. Falize, qui déjà nous a donné quelques articles, et résume tout ce qui a trait à l'art du ciseleur.

M. Falize a divisé son sujet en trois parties : la première, toute technologique, explique clairement les phases et les procédés du métier; la deuxième est une rapide histoire de la ciselure qui côtoie l'histoire de l'orfèvrerie et des bronzes et part des premiers âges pour finir à nos jours; la troisième, enfin, est la partie critique ou mieux, c'est l'expression d'une idée qui nous a paru neuve et à laquelle nous voudrions servir d'écho. Quelques gravures accompagnent et

1. *La Ciselure* (Dictionnaire de l'industrie et des arts industriels), par O. Lami. — Paris, passage Saulnier, 7.

expliquent le texte du dictionnaire. Nous croyons que tous les ciseleurs auront souci de lire en entier l'étude que M. L. Falize a faite de leur art.

V. C.

III (*suite*)

Du chapitre qui précède, il faut tirer cette conclusion que nous avions pressentie, que la ciselure et l'orfèvrerie sont intimement liées, qu'elles ont la même histoire, les mêmes apogées, les mêmes décadences; qu'ainsi que l'orfèvrerie tous les arts du métal sont tributaires de la ciselure; que l'or et l'argent, le fer et le bronze n'acquièrent la perfection de la forme, la grâce des ornements et la délicatesse de la peau qu'avec son concours.

L'émail, la gravure, le sertissage des pierres sont des procédés de décor, mais de décor à plat dont la couleur, le dessin, la richesse ne suppléent pas aux qualités de forme et de modelé qui sont essentielles. Le sculpteur peut modeler, le fondeur mouler et jeter en métal, l'orfèvre s'aider de la lime et du marteau, le graveur tracer et creuser, il faudra que le ciseleur corrige et achève. Il n'est pas d'orfèvrerie, pas de bijoux, pas d'armes, pas de ferronnerie, pas de bronzes, qui soient parfaits sans lui.

Aussi faut-il lui demander autre chose que d'être un habile ouvrier, il faut qu'il soit artiste.

Et c'est parce que la ciselure n'est aux mains du plus grand nombre qu'un métier, que sont si rares les pièces vraiment belles.

L'art du métal n'a véritablement été un art que lorsque le maître a consenti à ciseler lui-même la statuette ou le bijou qu'il avait créé.

Le statuaire laisse au praticien le travail qui consiste à dégrossir le marbre, à mettre au point la statue d'après le plâtre; mais, après lui, de quel soin jaloux ne reprend-il pas le ciseau pour enlever le dernier épiderme et achever son œuvre!

Pourquoi donc ce même sculpteur, s'il s'agit de traduire en bronze cette œuvre, se désintéresse-t-il de son achèvement? Pourquoi ne la reprend-il pas après la fonte comme après la mise au point? Est-il plus difficile de tenir le rifloir, la molette et le ciselet que la gradine, la râpe et le ciseau? C'est là une fâcheuse routine, c'est un dédain que n'avaient pas les maîtres du xve siècle et c'est pourquoi leurs œuvres de métal sont restées supérieures aux nôtres.

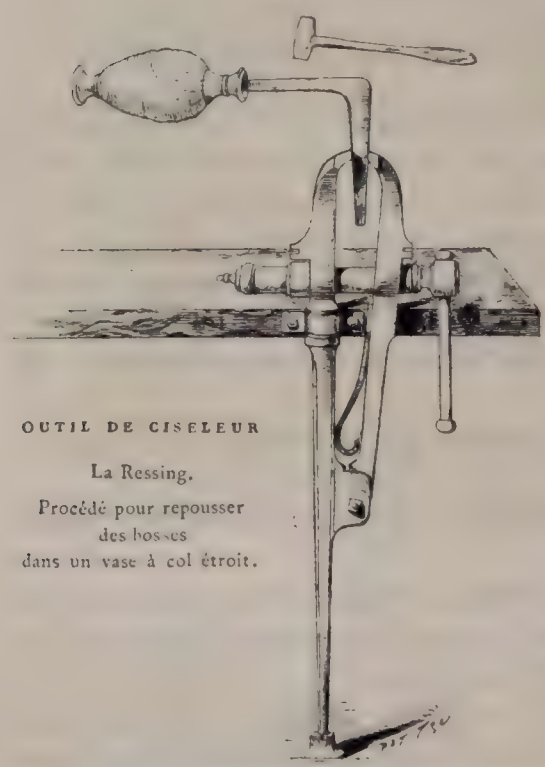
A l'École des beaux-arts on enseigne la gravure en taille-douce, la gravure en médailles, la gravure sur pierre dure; après de sérieuses études, dessinateurs et modeleurs y apprennent à manier le burin, à conduire le tour à médaille, à graver à la roue; pourquoi n'y enseigne-t-on pas la ciselure?

Est-il moins digne d'un artiste de repousser directement un bas-relief sur une lame d'argent, que de graver le coin d'acier d'où sortira la médaille? De quelle ignorance est généralement le sculpteur qui livre à l'éditeur sa statue au lendemain du Salon! Il n'entend rien aux coupes que doit pratiquer le fondeur, il lui a créé des difficultés nombreuses; il a inconsciemment doublé le travail du monteur et, ne pouvant diriger ni aider le ciseleur, il l'accuse de gâter son œuvre ou préfère la lui retirer des mains avant qu'elle soit achevée.

Cet antagonisme des sculpteurs et des ciseleurs dure depuis longtemps et vient de l'ignorance du métier chez les uns, autant que de l'absence d'étude chez les autres.

Nous voudrions qu'un cours sérieux fût ouvert à l'École et qu'un maître y enseignât aux élèves la toreutique. Cet art, qui était en si grand honneur chez les anciens, charmerait bien des imaginations et concorderait avec certaines aptitudes, car il a des propriétés qui lui sont propres et satisfait à des exigences que le marbre et la terre sont impropres à satisfaire. Tous les élèves apprendraient du moins la pratique des métiers qui sont les annexes de la sculpture; on leur ouvrirait une voie nouvelle dans leur art, et maintenant qu'on dresse aux grands hommes du passé et surtout aux petits hommes d'à présent tant de statues publiques, on risquerait moins de faire du bronze un emploi maladroit.

Ce cours aurait le sérieux avantage de préparer pour les arts industriels beaucoup d'artistes qui, ne pouvant s'élever à l'art pur, restent à mi-chemin de Rome et qui, ratés de l'École, vivent dédaigneux de l'industrie et dédaignés du public.



OUTIL DE CISELEUR

La Ressing.

Procédé pour repousser des bosses dans un vase à col étroit.

Avec l'ébauchoir ils auraient le ciselet, outil précieux qui les nourrirait mieux. Ils trouveraient autant de gloire à signer la copie en argent d'un bas-relief antique qu'en ont les graveurs à copier les fresques des grands maîtres. Pourquoi plus honorer le burin que le ciselet?

Mais au lieu d'enseigner la ciselure à l'École des beaux-arts, à peine enseigne-t-on le dessin et le modelage dans l'atelier du ciseleur.

La ciselure n'est donc qu'un métier; l'enfant entre chez un patron ciseleur à douze ou quatorze ans, comme il entrerait chez un menuisier ou chez un tailleur. On ne consulte ni ses aptitudes ni ses goûts. Sur cent ouvriers ciseleurs, quatre-vingt-dix restent toute leur vie des réparateurs inintelligents, grattant, limant et frappant sans souci du modèle. Le petit nombre puise à l'atelier, dans la contemplation des belles formes, cet instinct qui de l'ouvrier peut faire un artiste; mais que de difficultés, quelles luttes à soutenir pour cet enfant du peuple qui n'a ni éducation ni moyen d'études! Où prendra-t-il le temps d'apprendre? Quelle vertu lui faudra-t-il pour suivre les cours du soir, sous la lampe de l'école, ne recevant d'aucun cette éducation de l'esprit qui est aussi indispensable à l'artiste qu'au poète et au musicien!

Combien de génies ont été étouffés dans l'œuf, combien auraient été quelqu'un, s'il n'avait fallu vivre d'abord, assurer le pain de chaque jour pour soi et pour la mère!

Il y a des énergiques cependant qui ont triomphé de tous ces commencements : tous nos ciseleurs, tous ceux qui ont conquis un nom sont sortis de l'atelier, bien peu ont eu la chance de passer par l'école; leur mérite en devient plus grand, mais leur talent porte la marque de ces débuts pénibles; l'artiste n'a pas eu sa liberté, après une enfance souffreteuse, son génie resté malingre n'a pas eu l'aile assez forte pour s'élever, il est resté en servage.

La ciselure est un art qui, depuis quatre cents ans, n'a pas eu de maître; il suffirait peut-être de lui ouvrir grandes les portes de l'École et de le mener à Rome pour déterminer la venue de ce maître.

M. Guillaume, qui a fait autrefois à l'*Union centrale* une conférence sur la *sculpture*

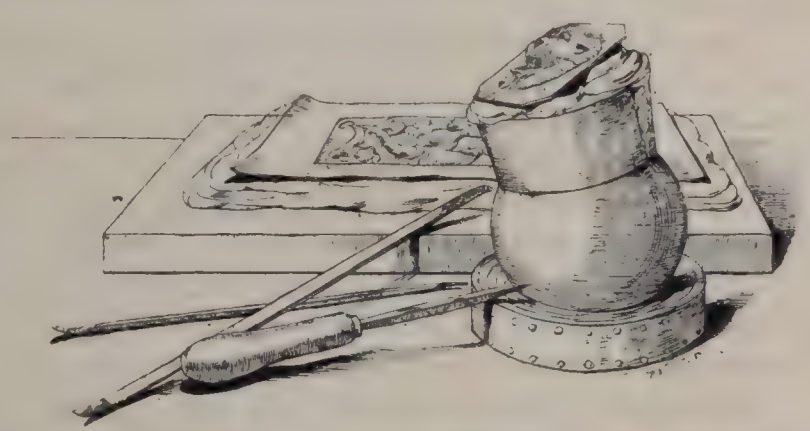
bronze, M. Guillaume qui est membre de l'Institut, qui a été directeur de l'École, directeur de la division des beaux-arts au ministère et qui maintenant a succédé à M. Ch. Blanc à la chaire d'esthétique, M. Guillaume, qui est un grand artiste, possède là un splendide sujet à reprendre et à développer; nous ne doutons pas qu'il soit à même d'introduire dans l'enseignement artistique la réforme que nous indiquons.

Nous y insistons et non pas seulement dans l'intérêt du grand art, mais avec la pensée que tous les ateliers de ciselure et d'orfèvrerie profiteraient de ce relèvement et suivraient du haut en bas de l'échelle un tel progrès.

C'est à dessein que nous avons abrégé la fin du précédent chapitre; il ne nous aurait pas été possible de louer sans réserves les œuvres modernes de notre orfèvrerie.

Les modèles n'en ont pas toujours été excellents, mais souvent aussi la ciselure a trahi les qualités du sculpteur.

Celui qui n'a jamais modelé peut-il, sans la gâter, ciseler la réduction d'une statuette antique? peut-il repousser une figure, détailler les muscles d'un cheval? Non, mais il possède à fond la gamme des *chairés* et toutes les ressources d'outils à l'aide desquelles on imite la peau, l'étoffe, le bois, les feuilles, les fleurs, l'eau, tout l'infini des surfaces rugueuses ou douces, et c'est par cette adroite séduction de l'outil, cette irréprochable perfection de l'épiderme, que le ciseleur d'aujourd'hui croit être passé maître; tous sont un peu ficelliers, comme on dit à l'atelier.



OUTILS DE CISELEUR

Boulet, grattoir et riffloirs.

Cette habileté est, en tous points, comparable à celle des praticiens d'Italie qui, d'après des modèles assez médiocres, exécutent en marbre et achèvent les statues dont nous avons vu dans nos expositions les séduisants échantillons et dont on fait un grand commerce avec l'Amérique.

Ces praticiens-là sont les ciseleurs du marbre; ils excellent à imiter le grain de la peau, le satin d'une jupe, la laine d'une couverture, le bois et la paille d'une chaise, les plis cassés d'un papier, le fer d'une armure. Ce finissage, ce polissage, cette ciselure excitent l'admiration d'un ignorant, mais ne cachent pas à l'amateur la pauvreté de l'œuvre.

Non moins adroits que les praticiens d'Italie, nos ciseleurs français excellent dans l'art d'enjoliver les surfaces et de *fignoler* les détails. Ils ont de meilleurs modèles à suivre et pourtant ils les compromettent.

Quelques-uns composent, peu le font avec succès; désenchantés du métier et se croyant prédestinés, ils quittent le ciselet pour l'ébauchoir.

Nous avons nommé deux de ces transfuges plus haut : Barye et Carrier-Belleuse, ceux-là étaient vraiment doués. Cependant Barye eût-il composé pour le bronze ses admirables lions; eût-il su exagérer, comme il convient pour la fonte, le muscle d'un tigre; eût-il modelé avec tant de fermeté Thésée et le Minotaure, s'il n'avait, avec le marteau, tâté la solidité du métal et découvert dans le bronze des effets que la pierre ne donnera jamais? Carrier a trouvé une partie de son art et de son esprit au bout du ciselet d'acier; il use de la gradine pour ombrer ses terres comme un ciseleur use du rifloir et des molettes, il

pose des accents, trouve des contrastes qu'on n'apprend à aucune école. Mais il ne cisèle plus et c'est grand dommage : Carrier-Belleuse revenant à la pratique du métier, achevant en or le vase qu'il a modelé en cire, fournirait l'expression véritable et charmante d'un art moderne qui n'aurait rien à envier aux chefs-d'œuvre de la Renaissanee ou du XVIIIe siècle.

Il ne nous convient pas ici de faire la critique de nos maîtres ciseleurs. C'est pour n'avoir pas à aborder cette question délicate, que nous avons donné la liste des concours Crozatier et Willemsens où les noms les plus connus sont mêlés aux noms encore obscurs des débutants. C'est aux tendances que nous nous attaquons et ces tendances sont le résultat du goût public.

Ce goût changeant, qui par de trop rapides transformations, ne laisse pas le loisir d'étudier; cette mode éphémère qui, dans l'espace d'un demi-siècle, a ressassé les styles de tous les pays et de tous les temps; cet éclectisme affolé qui se double de la manie des antiquailles et met au supplice l'imagination des artistes et des industriels, qu'en avons-nous tiré? Avons-nous un style, un caractère, une expression qui nous soit propre? Nos collaborateurs désorientés ne savent à qui entendre et parmi eux nos ciseleurs sont plus à plaindre qu'aucuns.

Figuristes, ils ont à la fois à ciseler les femmes de Carpeaux et la réduction d'un antique; un Clodion succède à un Dubois; rondes d'amours joufflus, vierges du XVe siècle, imitations néo-grecques ou copies byzantines, il faut d'un même outil écrire ces formes si diverses, faire abandon de soi-même, n'avoir ni originalité ni caractère. Ciseler ainsi demande plus d'habileté que de conviction. Et qu'est-ce, s'il s'agit de l'ornementation dont les formes sont variées à l'infini et qui exigeraient autant d'études spéciales qu'il y a de styles?

Déroutés, nos ciseleurs frappent d'un même outil la feuille romane et la feuille Louis XVI; ils y mettent les mêmes coquetteries et c'est inconsciemment qu'ils accommodent d'une sauce universelle cette cuisine ornementale.

Nous n'avons pas le courage de le leur reprocher. Mais pour l'exhumation désordonnée de tous les styles que menacent de compliquer la manie du bibelot et la multiplication des expositions et des musées, qu'on nous refasse une école, qu'il nous vienne un maître, qu'il ose s'imposer, qu'il soit moins savant de la science encyclopédique où se noie toute personnalité. Nous préférons l'artiste, dont l'esprit ne conçoit qu'une forme, fût-il naïf en sa façon de la rendre, au savant qui dessine tous les styles sans en aimer aucun.

Nos sculpteurs, nos bronziers, nos bijoutiers et nos orfèvres, sollicités par ce goût public aux multiples tendances, deviennent des entrepreneurs; il leur faut une science extrême pour pasticher tous les genres et une merveilleuse connaissance des aptitudes pour choisir entre eux.

C'est pourquoi ils divisent à l'infini le travail, spécialisant la besogne de chacun depuis l'atelier du sculpteur jusqu'à celui du doreur. Un bijou passe par plusieurs mains avant d'être achevé et nul, sauf le patron, n'en a l'idée d'ensemble. Que dirait Benvenuto s'il revenait chez un orfèvre parisien? Ses procédés sont connus; mais quel est celui qui les saurait mettre en pratique seul et sans aide? L'ornement dessiné par le maître est tracé par un graveur, découpé par une femme, tenaillé et soudé par le bijoutier, ramolayé par un nouveau graveur et ciselé par un ciseleur enfin, car le ciseleur sait rarement modeler les fines ornementations du bijou; il prendra sur pièce les solides parties de fer d'une grille ou les batteries d'un fusil de chasse, mais il est devenu malhabile à ramolayer l'or. Il faut, au contraire de toute méthode rationnelle, confier au graveur ce délicat ouvrage, et c'est avec l'échoppe que celui-ci coupe et modèle la frise ou le motif que devrait interpréter le ciseleur; ce dernier ne vient plus qu'à titre de *finisseur*, pour enjoliver d'un outil précieux, mat ou grenu, clair ou usé, l'or dont il efface les tailles trop rudes.

(Collection d'Aspremont Lynden

Et dans l'orfèvrerie d'argent, qu'ils sont rares aussi, les ciseleurs capables de chasser à la ressing un décor hardi; qu'ils sont rares mêmes, les repousseurs dont la main élégante et sûre décorait le fond des coupes, la panse des vases! C'est à ce beau et bon travail, si personnel et si plein de grâce, que nous voudrions qu'on exerçât à l'École des beaux-arts les élèves d'une classe spéciale. Et si la ciselure ne peut pas forcer les portes de l'École, c'est dans un des concours de la Société des fabricants de bronzes, ou par l'initiative de la Société des orfèvres que nous voudrions voir imposer ce programme. Composer, repousser et ciseler dans une forme déterminée, coupe, vase ou plaquette, un sujet qu'aurait désigné le maître ou qu'auraient choisi les jurés[1].

Il faut, par tous les moyens, enrichir les arts du métal d'une ciselure plus savante, plus personnelle et mieux enseignée; il faut lui rendre, dans la hiérarchie des arts, le rang qu'elle avait dans l'antiquité et dans l'Italie du xve siècle; il faut apprendre au sculpteur les ressources précieuses d'un travail qu'il ignore, il faut à l'apprenti ciseleur donner les notions du dessin, la pratique du modelage, il faut à l'artiste et à l'ouvrier montrer à pétrir la cire et le bronze à la fois.

Un peuple, dont nous avons copié trop servilement depuis dix ans les capricieuses inventions, sans les comprendre assez, le peuple japonais, a cette merveilleuse intuition qui nous manque. Il assouplit le métal et lui donne un caractère très spécial. Aussi adroit qu'aucun de nos ouvriers aux coquetteries de l'outil, le Japonais n'a souvent recours qu'à des effets plus simples pour animer le bronze; il ne l'emploie jamais à faux, ne traduit pas en métal les mouvements et les formes qui conviennent au bois, à la terre et à la pierre. C'est un instinct chez lui autant qu'une science et de ce goût un peu exagéré que nous avons des bibelots du Japon, il restera, nous l'espérons, un enseignement inconscient d'abord qui nous pénètrera et nous corrigera de toutes nos illogiques copies rétrospectives.

Le ciseleur japonais dont nous n'avons rien dit, le ciseleur japonais est un des mieux doués parmi tous ceux dont nous avons suivi la longue histoire. Nous ne parlons pas du type créé par l'art japonais, mais des facultés propres au ciseleur lui-même. Il sait tout ce que nous avons appris, oublié et rappris à travers nos civilisations, nos guerres et nos renaissances artistiques; il modèle, fond, cisèle, repousse, prend sur pièce; mais il reste fidèle à la nature, et sans la copier servilement, il en dégage un thème qui nous a paru bien neuf et bien séduisant dès l'arrivée des japonaiseries en France. Tant il est vrai que la nature est l'éternelle créatrice où chaque art se vient renouveler, où tout œil de penseur et d'artiste lit un poème différent.

LUCIEN FALIZE.

1. On a pu voir l'an dernier au South-Kensington Museum les échantillons d'un semblable concours organisé à Londres par les maîtres orfèvres.

OUTILS DE CISELEUR
Marteaux et Ciselet.

LE COSTUME AU THÉATRE

HENRI VIII A L'OPÉRA

Fig. 1. — Costume d'Anna Boleyn à son retour de France.

Depuis tantôt dix ans que le soin de dessiner les costumes de l'Opéra a été confié à M. Lacoste, c'est une tradition désormais bien établie à ce théâtre de ne plus soumettre à l'approbation publique une pièce qui ne soit pas une œuvre d'art complète en toutes ses parties. L'accessoire n'est plus, comme au temps de Corneille ou de Molière, une abstraction dont on pouvait se passer. Il vient maintenant ajouter au caractère de l'œuvre musicale l'agréable prestige de la couleur locale. Notre sens moderne d'histoire a modifié le goût à cet égard et le concours d'une vaste et saine érudition est tout-puissant à mettre en valeur le côté artistique de la réalité rétrospective.

Si l'on jette les yeux en arrière et qu'on envisage le rôle des accessoires au temps passé, on s'aperçoit que le théâtre a fait bien du chemin vers la réalité, que la vérité a gagné bien du terrain dans l'art des reconstitutions historiques. D'ailleurs, les livres sont venus qui ont mis en circulation des idées nouvelles. Une philosophie, qui posait en axiome que l'histoire ne saurait être bien écrite sur des bases qui ne seraient pas fournies par l'étude du sol, de la race, du moment et des facultés dominantes, prit place dans les esprits, s'y affirma et s'y fixa. Chez un peuple d'intelligence active comme nous, il fallut peu de temps pour passer de la théorie à la pratique, et la loi fut appliquée aux rouages de l'art dramatique. L'Opéra, qui a conscience de sa mission, entra le premier de plain-pied dans l'innovation et l'imposa à ses spectateurs de tout le poids de son autorité et de ses succès. Aucune prise n'était laissée aux hasards de l'à peu près. On renonça sans délai aux « trucs » désespérants de la lumière électrique en même temps qu'on rejetait, pour ne plus le reprendre, tout le fatras des oripeaux du clinquant. Et s'il fallut encore obéir à quelques compromis inévitablement liés à la convention qui est l'essence de la scène, ce fut sans injustice blessante. Dans l'emploi des décors et des costumes, tout fut fait sobrement, avec le seul concours de la vérité transmise par le simple arrangement harmonieux des lignes et des couleurs, comme l'exige l'esthétique haute et fière du grand tableau d'histoire.

Que l'administration éclairée de notre Académie nationale de musique ait puis-

samment contribué à affirmer le goût de notre époque pour la curiosité historique, le fait est indéniable et digne d'éloges à tous égards. Quant à M. Lacoste, il est de ceux dont la réputation n'est plus à faire et dont les mérites ne sont plus à discuter. Ses travaux pour asseoir dans leur domaine véritable des œuvres comme *le Roi de Lahore*, *Aïda*, *le Tribut de Zamora*, *Françoise de Rimini* et, tout récemment encore, *Henry VIII*, parlent assez haut en sa faveur sans qu'il soit besoin de rappeler la sincérité qu'il déploie dans les circonstances les plus délicates et le talent qu'il dépense au service d'une cause si souvent ardue et parfois si longue. La fantaisie de mauvais goût étant à tout jamais bannie du service de l'Opéra et laissée pour compte aux agents de la féerie vulgaire, on imagine aisément en quelle estime on doit tenir un artiste aussi soucieux du scrupule historique.

Fig. 2. — Anna Boleyn, grand costume d'apparat.

La genèse du costume à l'Opéra est une étude assez digne d'intérêt pour qu'on s'y arrête un moment. Parlons d'*Henry VIII*, puisque c'est à cette cour somptueuse et magnifique que les auteurs ont placé leur action. De prime abord, on peut croire que la difficulté d'établir les costumes d'*Henry VIII* sera aisément levée, par ce qu'on sait généralement du costume sous François Ier. L'erreur ne saurait échapper longtemps à l'examen d'un œil perspicace. Le costume de la cour d'Henry VIII n'a jamais été et ne pouvait pas être, en dépit des apparences, le costume de la cour de François de Valois. A ceci on trouve une raison toute simple, c'est qu'Henry VIII c'est l'Angleterre et que François Ier c'est la France. L'un mange du pain et l'autre n'en mange pas, aurait dit Stendhal. Donc, distinctions à établir, distinctions de détails évidemment, mais distinctions à rechercher. Ces distinctions, l'artiste les verra éclater dans la ligne générale de l'attitude de ces vêtements, dans la nature des ornements plus pesants au delà de la Manche et aussi dans la couleur. A cet effet, en vue d'une étude précise et judicieuse, il devenait urgent d'entreprendre le voyage et d'aller interroger l'Angleterre chez elle, en se reportant en pensée dans la société qui a usé de ces costumes lourds de magnificence et de riche splendeur dont Holbein nous a laissé l'image.

Le XVIe siècle inaugure une ère nouvelle en Angleterre. Et personne n'était autorisé à passer condamnation sur cette vie de luxe, de richesses extérieures, d'appétits physiques et de confortable, qui a sa marque dans l'histoire de l'architecture avec cette épigraphe « style Tudor », à l'éclat duquel le costume, par la richesse de ses tissus et le luxe de la main-d'œuvre, est étroitement lié. L'Anglais, a dit M. Taine, est sorti de la guerre des deux Roses. La paix est nouvelle pour lui. Il emploie les loisirs qu'elle lui laisse à s'enrichir. Il a soif de ses aises. Les nobles quittent leurs châteaux crénelés, entourés d'eaux stagnantes. Les demeures qu'ils se font construire n'ont plus aucun caractère belliqueux.

Tout y est combiné en vue de la magnificence et du bien-être[1]. D'ailleurs à cette époque l'esprit de la renaissance italienne court le monde à la façon d'une épidémie sans distinction de races ni de frontières. Il transforme tout ce qu'il touche et se fait la civilisation à son image. La France a subi l'influence jusqu'à abjurer la foi de ses ancêtres, jusqu'à renoncer au gothique, le fruit de ses entrailles. En Angleterre, l'Italie prend possession des lieux avec la même âpreté, la même extravasion de sève animale, la même fièvre de vie à fleur d'épiderme, les mêmes débordements de paganisme et d'épicurisme. C'est merveille en vérité de la voir fondre sur ces hauts barons fauves d'Angleterre, pour les remanier selon son goût latin, les tirer hors de leurs repaires crénelés, les arracher de dessous leur armure de fer, pour les jeter exaspérés dans la vie des cours; faire de ces nobles fiers et hautains des courtisans assouplis et dociles, marchant dans leur orgueil décapité, enveloppés d'étoffes somptueuses à crevés et taillades de satin brodés d'or, coiffés de toques légères, follement emplumés, chaussés de souliers de velours au nez camard, la poitrine serrée dans des plastrons de toile fine, et courant ainsi les cavalcades, les représentations, les chasses, les fêtes et les mascarades qui font en ce moment les délices de Florence et la joie de Léon X. Car l'Angleterre est alors tout imprégnée d'Italie et tourmentée des appétits de ce XVIe siècle vigoureux, piaffant et brutal, qui court et bouillonne dans les veines turgescentes du second Henry Tudor. Pourtant, malgré la vigueur de ses embrassements, la renaissance italienne n'a pas réussi à étouffer pleinement l'esprit de l'Angleterre. A Londres, à Hampton-Court, à Richmond, dans les mascarades du palais archiépiscopal de Battersea park, jadis appelé Bridge-House, et plus tard York-House, où le cardinal ménagea une première entrevue entre Henry et Anne à son retour de France, dans les cavalcades mythologiques organisées par Holbein dans son quartier pour le couronnement de la seconde reine, Anna Boleyn, la renaissance italienne, mitigée de germanisme et de gallicisme, devient anglaise et demeure anglaise. L'empreinte est ineffaçable et reparaît dans le plein de sa raideur native, de son orgueil altier, de sa froide et hautaine majesté.

Voilà pourquoi c'était au milieu de ces Anglais ivres d'Italie, mais d'un robuste caractère national, et non ailleurs qu'il importait d'aller étudier ce brillant chapitre de l'histoire du costume à la cour d'Henry VIII. Aussi bien les documents peints d'Holbein, le grand metteur en scène de cette époque, sont-ils trop rares ici pour suffire à un travail du genre de celui qui était confié à M. Lacoste. Tous les renseignements que nous possédons une fois feuilletés, notre artiste s'embarqua, emportant avec lui l'espérance du succès et les glorieuses traditions de notre première scène lyrique. Sur une généreuse recommandation de M. Georges Berger pour Marlborough-House, il allait être mis à même d'épuiser tous les documents publics et privés dont Holbein a enrichi le pays où il mourut. L'appui que l'artiste français trouva dans la maison du prince de Galles, grâce à la présentation de M. Berger, lui fut d'un secours précieux pour diriger ses recherches dans tous les sens et lui faciliter les accès les plus difficiles[2].

A Windsor, dans la chambre de la reine, à Hampton-Court, au musée de South-Kensington, au British Museum et dans différentes collections privées, partout M. Lacoste trouva l'accueil qui était nécessaire à l'accomplissement de sa tâche. Les dessins que nous reproduisons ici sont tirés de l'album où l'artiste a réuni toutes ses notes de voyage,

1. Howard, dans son *Histoire du cardinal Wolsey*, à propos de l'édification du château d'Hampton-Court, remarque la parfaite corrélation qui existe entre cet art nouveau et les mœurs du temps, « alors que le confort devenait un objet de considération ».

2. J'insiste sur ce concours de M. Berger parce que c'est justice de rendre hommage à ceux que les destinées de notre art national intéressent, et aussi pour qu'on sache bien que rien n'est entrepris à la légère dans la maison que dirige M. Vaucorbeil.

PORTRAIT DE HENRY VIII, PAR HOLBEIN.

Fac-similé du carton qui se trouve dans la collection du duc de Devonshire.

croquis, dessins, études peintes ou lavées prises à même des originaux. Ici il est bon de dire que, sauf quelques exceptions très rares rendues nécessaires par les exigences des premiers rôles, tous les costumes portés à la scène sont la reproduction exacte des dessins recueillis sur place. C'est à Hampton-Court, à Windsor et au parlement, dans les portraits à mi-corps ou en pied, dus pour la plupart à la brosse magistrale du grand Holbein que M. Lacoste a puisé ses costumes des seigneurs de la cour. Pour son cortège des magistrats il a eu recours aux différents sceaux de l'État dispersés dans le parlement, à Kensington, à Hampton-Court, en même temps qu'il utilisait les nombreuses gravures sur bois du temps, conservées au British Museum et mises à sa disposition par le conservateur M. Fagan. Le comte de Surrey, dont le costume rose est d'un si bel effet à la scène, est la reproduction littérale d'un portrait très connu d'Hampton-Court.

Dans la même galerie, M. Lacoste a pu étudier tout à son aise les trois tableaux attribués à Holbein, l'*Entrevue avec Maximilien,* le *Départ pour Calais,* et le *Camp du Drap d'or,* et y trouver les éléments pour habiller ses différents officiers, sergents d'armes et gens du peuple qui figurent dans l'opéra de MM. Détroyat, Silvestre et Saint-Saëns. Les vivandières et les ribaudes qui entourent l'armée dans le *Camp du Drap d'or* lui ont facilité la reconstitution des costumes de femmes du peuple, en même temps qu'ils allaient servir à l'établissement du ballet.

Les dessins que M. Lacoste a bien voulu refaire pour la *Revue des Arts décoratifs* ne sont pas seulement des notes précises du costume des Tudor, ils doivent aussi nous éclairer sur les différences qui caractérisent les modes anglaises comparées aux modes françaises d'alors. En thèse générale, on peut poser que chez nous la ligne d'attitude, qui court ondoyante, sans raideur, pleine de grâce et de joyeuse gaieté, est plus souple sur un corps plus léger et d'apparence plus alerte. D'autre part, si l'on examine le dessin d'Holbein que nous reproduisons ici, où ce roi apparaît dans tout l'embonpoint de sa majesté plantureuse et dans la rondeur de ses grosses jambes, qu'il se plaisait à dire aussi belles que celles de son rival et cousin de France, on se rappelle comment, dans le xve siècle, l'Angleterre avait exagéré le hennin. C'est là un trait caractéristique de la mode anglaise, où les étoffes pompeuses d'alors, venant flamber au feu de la cour, affirmaient encore leur nationalité par la façon outrée dont le style s'y mariait à l'exagération. Quand la France du siècle précédent reçoit les modes d'Italie, elle les tempère[1]. L'Angleterre d'Henry, moins sobre et d'un goût moins sûr, les exagère et les pousse à l'excès, témoin les fausses épaules démesurément larges, ces crevés que la proportion développe à l'excès au cœur de ces manches d'une ampleur outrée où l'Angleterre se complaît, à force de carcasses et de rembourrements, en souvenir peut-être de son passé belliqueux, du temps où le surcot militaire contenait les épaulières et la cuirasse. En Angleterre, la symétrie s'obtient par des lignes droites se croisant à angle droit. La collerette plate et raide est souvent décorée de créneaux, pour tomber à pic dans les revers du pourpoint qui s'effilent en pointe.

Quant à la couleur, notez la prédominance du rouge en Angleterre mêlé au noir, comme on peut le voir encore pour les costumes de l'armée. Ce rouge écarlate, qui dit tant de choses vaillantes et expansives et fait sonner si haut près de la peau la fanfare de l'orgueil, ainsi emprisonné dans le noir, qui est une non-couleur, acquiert une vibration très spéciale d'une éloquence toute britannique.

Le dessin de la figure 1, destiné à Mlle Richard (Anna Boleyn), n'a pu être exécuté textuellement. La robe gris perle, semée de fleurs d'or, a été traduite d'après le portrait de la comtesse Pembroke de la galerie de la reine à Windsor. Mais il a fallu renoncer à

1. Viollet-le-Duc. *Dictionnaire du mobilier.*

ce coquet petit chapel qui glisse, non sans effronterie, sur sa coiffe à résille d'or. Pour le remplacer, M. Lacoste a dû composer un bonnet en forme de templettes, niellé d'or, laissant transparaître l'étoffe, surmonté d'une petite couronne d'où s'échappent les flots abondants d'une gaze brodée. La coiffure du dessin que nous représentons soulignait bien le caractère français qu'Anne n'avait pu dépouiller totalement dans sa mise dès les premiers jours de sa vie nouvelle. Elle est conçue dans le genre du bonnet à « quatre brayettes » dont parle Pasquier lorsqu'il raconte qu'au temps de Charles VII, il était bien de se couvrir la tête d'une calotte, et de la surmonter d'un chapel. Ce chapel se portait tantôt droit, tantôt penché selon l'humeur. Dans l'inclinaison que lui impose ici la belle Anglaise, il est peu modeste, très provocateur; sans doute il donne du mordant à la grâce de ce visage britannique à la peau éblouissante et satinée, mais il décèle un furieux accent de jeunesse et de liberté, lequel ne détruit nullement la renommée de galanterie qui a précédé Anne dans son voyage de rapatriement, et donne fort à penser sur les mœurs de cette femme destinée à mourir par ordre de son farouche époux pour crime d'adultère. Il est vrai que dans la coiffure des figures 2 et 4, toute trace française a disparu. Dans la figure 4, Anne, devenue fille d'honneur de la reine Catherine d'Aragon, personne pieuse, austère et morose, n'a pas hésité à adopter la coiffure ordinaire de sa reine et maîtresse. Cet ornement de tête présente ceci de particulièrement intéressant que, né en Angleterre, il n'en est jamais sorti.

Fig. 4. — Anna Boleyn, fille d'honneur de la reine Catherine d'Aragon.

C'est une sorte de capeline ou de capuchon dont le fond, fait souvent de velours, accompagné d'un voile, est mobile comme celui du chaperon du XIVe siècle. Le cadre angulaire à doublure de vair qu'il trace autour du visage lui assure un accent très national, en ce sens que cette succession de lignes brisées vient, comme un merlon de créneaux, couronner la tête dans le pays où les églises elles-mêmes sont coiffées de créneaux.

Fig. 5. — Pièce de poitrine.

A cette époque, c'est moins par la forme que par la nature des tissus[1] que la robe des bourgeoises[2] diffère des robes des grandes dames. Celles-ci portaient des étoffes de brocart, de soie ou de satin. La taille est carrée, ainsi que le montre la pièce de poitrine figure 5 ci-contre. La robe est toujours recou-

1. Voir les lois somptuaires qui réglaient la toilette.

2. Pour reconstituer le costume de ses bourgeoises, M. Lacoste s'est servi des femmes du *Camp du Drap d'or*, et d'un portrait de la femme de W. Somers, le fou du roi.

verte d'une cape de couleur plus foncée à manches volantes ou mancherons. Pour les dames de la cour, la robe tombait sans plis, en cloche depuis la taille, cachée jusqu'au bas par la cape, faite d'un étoffe lourde, s'ouvrant sur le devant en triangle pour laisser voir la robe plus claire, comme celle de Mlle Richard, ou vieil or, comme celle de Mme Krauss, semée d'ornements dorés, avec le chiffre du roi pour la robe de la reine.

La dernière figure que nous donnons est faite d'après une effigie en cire grandeur naturelle, que M. Lacoste a découverte à Westminster Abbey dans un réduit oublié où le public n'est plus admis. Il y avait là toute une collection d'effigies royales d'un intérêt très évident et qui prouvent que Curtius compte d'habiles prédécesseurs à Londres.

Fig. 6. — Élisabeth.

Cette figure, où Élisabeth se dresse dans son costume royal, avec ses étoffes de pourpre, sa couronne en filigrane et ses lourds joyaux, a eu le double avantage de donner au dessinateur de l'Opéra le détail de l'exécution mécanique qu'il allait exiger de ses costumiers, et du même coup, avec sa collerette montante et sa taille en pointe, lui en fournir la ligne de démarcation entre les modes Henry VIII et les modes Élisabeth.

On sait que, sauf les costumes des premiers artistes qui sont confectionnés à l'Opéra même, sous les yeux de la direction, tous les autres sont confiés aux différents costumiers de Paris. Les costumes achevés sont présentés à l'administration, qui les refuse ou les accepte. Dans ce dernier cas, ils sont employés à l'étude de la mise en scène, terrible travail si l'on songe au nombre considérable de personnages à faire mouvoir. Cette besogne si importante, très distincte des autres, et qu'un heureux succès ne manque jamais de couronner, est confiée à l'habileté, au goût et à l'expérience du régisseur général, M. Meyer.

Il est aisé de voir maintenant que ce n'est pas une tâche légère, insignifiante que celle d'établir les costumes à l'Opéra. L'entreprise est complexe et délicate. Ce respect de la vérité dans les accessoires élargit considérablement le domaine artistique en éclairant une fiction dramatique de tout le rayon de l'histoire. C'est ainsi que le costume au théâtre acquiert une importance capitale en élevant l'artiste qui le porte à la hauteur et à l'intérêt d'un portrait authentique. L'histoire, désormais, posée sur les assises puissantes du milieu de la race et des circonstances, a pris un tel essor, que le théâtre en s'y conformant nous fait assister à une merveilleuse évocation du passé, dans ce qu'il a de plus original, de plus caractéristique et de plus éblouissant. Les divers opéras que M. Vaucorbeil fait représenter sur notre première scène lyrique, la « grande maison », comme on dit, forment autant d'admirables pages d'art décoratif que l'avenir sera fier de compter au nombre des plus glorieuses traditions de notre art national.

Pour nous, c'est plaisir de savoir qu'à cette mission chargée d'efforts et de succès, MM. Vaucorbeil, Meyer, Lacoste et les peintres décorateurs dont nous regrettons de ne pouvoir nous occuper pour l'instant consacrent le meilleur de leurs efforts et la plus pure substance de leur talent.

JACQUES DE BIEZ.

A Quantin Imp Edit

A_COUPE EN VERMEIL DU XVIIE SIÈCLE

Coll^on de M le Cheval^er Heyndreckx

COLLIER DE LA GILDE DES CARABINIERS DE NIVELLES (XVIIE SIÈCL

NÉCROLOGIE

UN DESSINATEUR DE PAPIER PEINT : MARTIN RIESLER

Nous avons le regret d'enregistrer encore la perte de MARTIN RIESTER, l'un de nos ornemanistes les plus distingués, mort le 26 janvier dernier à Paris.

Il était né à Colmar le 14 mars 1819. Son père, qui était tisserand, n'était guère capable de donner une direction quelconque aux sentiments artistiques du jeune garçon. Martin Riester, qui était l'aîné de cinq enfants, quitta un beau jour la maison paternelle et se réfugia auprès de son oncle, fondateur et directeur de l'école de Colmar; il fut bien accueilli, fit des études, passa des examens pour obtenir une bourse, l'obtint, puis enfin reçut ses brevets.

Au sortir du collège, il devint précepteur des enfants de M. Brischlein, fabricant de papiers naturels, qui habitait aux environs de Rixheim; puis il devint instituteur de l'école de Robensviller. C'est pendant ce temps qu'il fit connaissance d'un dessinateur nommé Zipellius, qui lui donna les premières notions de dessin et devint son maître.

Le professorat qu'il avait embrassé l'exemptait du service militaire, mais l'engageait dans cette carrière pour dix ans; au cas contraire, il devait, pour ne pas être contraint à servir son pays, donner un cautionnement afin qu'un homme de bonne volonté (et il n'en manquait pas) voulût bien le remplacer.

Ayant toujours eu un faible pour le dessin et le métier d'artiste industriel lui plaisant plus que celui de professeur, il quitte le professorat, entre comme aide-dessinateur chez MM. Zuber et Cie qui lui avancent le cautionnement nécessaire à son exemption : il reste dans cette fabrique jusqu'en 1840, époque à laquelle il vient à Paris. En y arrivant, il entre dans un atelier de décorations théâtrales, puis chez M. Delicourt, fabricant de papiers peints où il fut, avec Wagner, dessinateur de cette maison.

Enfin, il en sort, travaille chez lui pour différents fabricants et entre de nouveau dans une fabrique de papiers peints, chez M. Messner, en qualité de dessinateur; il reste là assez longtemps. C'est pendant la période qu'il passa chez Delicourt et Messner qu'il fit des essais de gravures qui décidèrent de son sort.

Ses premiers essais de compositions décoratives, il les présenta à Deflorenne, qui était à cette époque un des premiers marchands de gravures. Celui-ci les fit paraître et lui en commanda d'autres, au nombre de 200, qui forment les deux premiers volumes de l'ouvrage intitulé les *Quatre écoles*. Riester exécuta ces gravures de 1841 à 1843, puis devenu très habile, travailla jusqu'en 1846 à l'ouvrage de Reynard sur *les Maîtres ornemanistes* pour lequel il fit 99 planches, à *l'Ornementation du* XIXe *siècle* (1846) comprenant 40 planches, et à un recueil d'estampes relatives à la décoration des appartements.

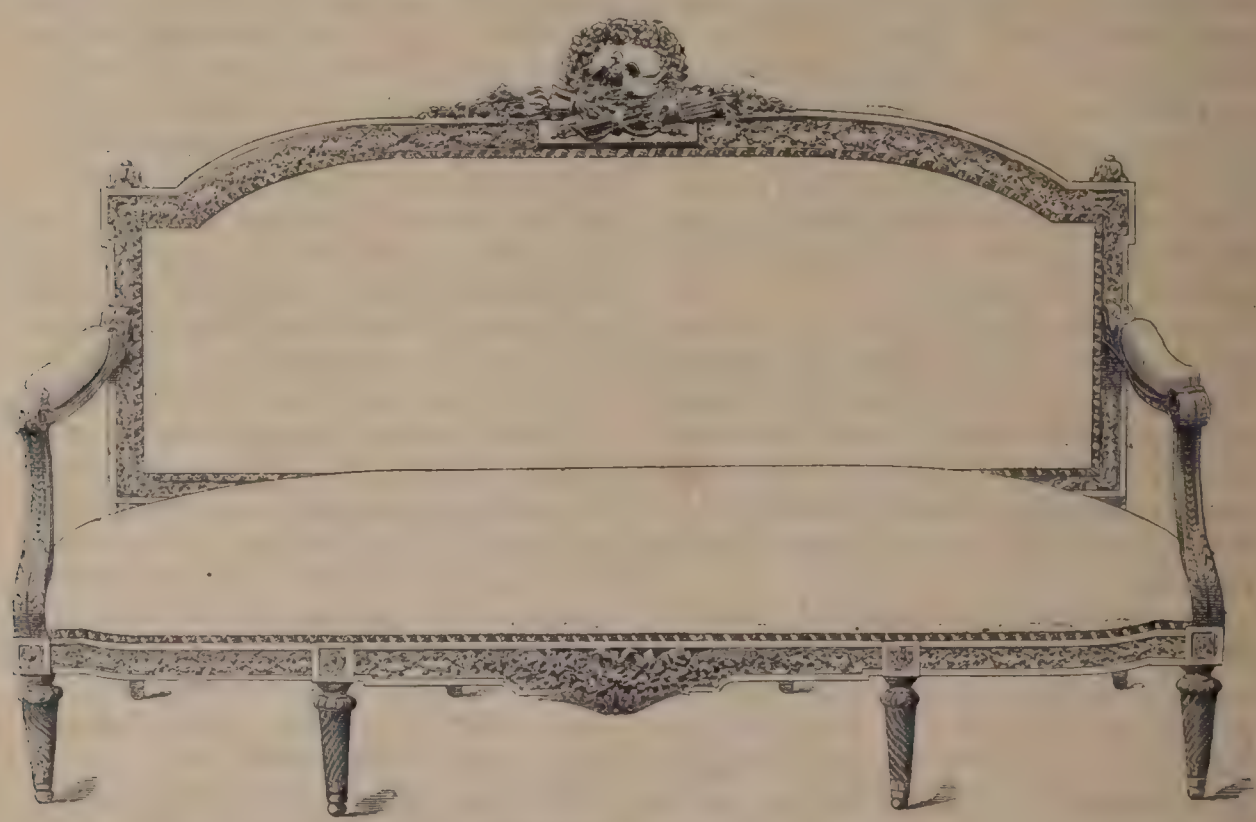
Doué au plus haut point du sentiment décoratif, Martin Riester se mit à travailler pour l'industrie et composa une quantité considérable de modèles des plus variés, soit pour le papier peint, soit pour des fabricants de meubles, de verres gravés, etc. Il fit des en-têtes de factures, des chiffres et des timbres pour M. Gasté, des modèles de verres gravés pour la maison Jules Dopter, des compositions pour les métaux découpés de Mme veuve Delong, des diplômes pour notre société de l'*Union centrale*, etc.

Mais il travailla principalement pour l'industrie du papier peint, fournissant tour à tour des modèles à MM. Turquetil, Bezault, Genoux, Josse, Bourgeois, Riottot et Pacou, ainsi qu'à certains fabricants étrangers. Dès 1855 il avait obtenu à l'Exposition universelle une médaille de 1re classe pour ses dessins et gravures, et une de 2e classe pour ses modèles d'arquebuserie.

Le talent de Reister était fait d'élégance et de distinction. D'une imagination extrêmement fertile en combinaisons ingénieuses, il se rattachait à la Renaissance par le goût des ornements fins et délicats; mais il avait une originalité assez distincte pour qu'il soit aisé de distinguer à première vue une œuvre sortie de son crayon, et pour ne la confondre avec aucune autre.

LE PRIX DE BEAUVAIS

Un arrêté ministériel du 15 février institue à la manufacture nationale de Beauvais un concours semblable à celui qui existe à Sèvres et aux Gobelins; une précédente décision avait créé une commission spéciale chargée de donner son avis sur les travaux et les modèles [1]. Cette commission, juge du prix, a choisi comme objet du concours de 1883 la tapisserie d'un canapé Louis XVI, actuellement dans la salle du Conseil des ministres au palais de l'Élysée. Nous reproduisons ce canapé, qui est un très beau meuble, parfaitement de nature à inspirer les artistes. Le choix de la commission est excellent, car la première condition pour mener à bonne fin un travail décoratif, c'est de déterminer l'emploi qui doit en être fait, c'est d'établir la *convenance*.



CONCOURS DE BEAUVAIS

Canapé Louis XVI à recouvrir en tapisserie de la manufacture.

Les artistes en état de composer des modèles de tapisseries sont rares de nos jours; le concours de Beauvais nous en fera connaître de nouveaux, comme le concours de Sèvres a mis en lumière le talent de MM. Chevet (Joseph), Coutry, Mayeux, Cavaillé-Coll, Audier, etc., etc. Nul doute que les fabricants de tapisseries ne trouvent des acquisitions à faire dans les modèles qui seront présentés. Le prix offert par le gouvernement est rémunérateur; 2,500 francs pour un canapé, c'est à peu près le double de ce que paye l'industrie pour un semblable modèle.

Voici les conditions du concours :

Il y a deux épreuves; la seconde sera définitive, elle ne pourra comprendre que deux projets, dont les auteurs toucheront une somme de 500 francs. Le dépôt des maquettes aura lieu jusqu'au 22 mai prochain, à l'École des beaux-arts, 14, rue Bonaparte. Les programmes et la photographie du canapé seront envoyés aux artistes qui en feront la demande à la Direction des beaux-arts, rue de Valois.

1. La commission est composée de MM. Kaempfert, directeur des beaux-arts ; Paulin, directeur des bâtiments civils; Gérôme, Galland, Français, Ph. Rousseau, Baumet, Reiber, Adan, Ouri, Poignot, Ballu Roger, Gerspach, Dutert, Lechevalier-Chevignard.

L'Imprimeur-Éditeur Gérant : A. QUANTIN.

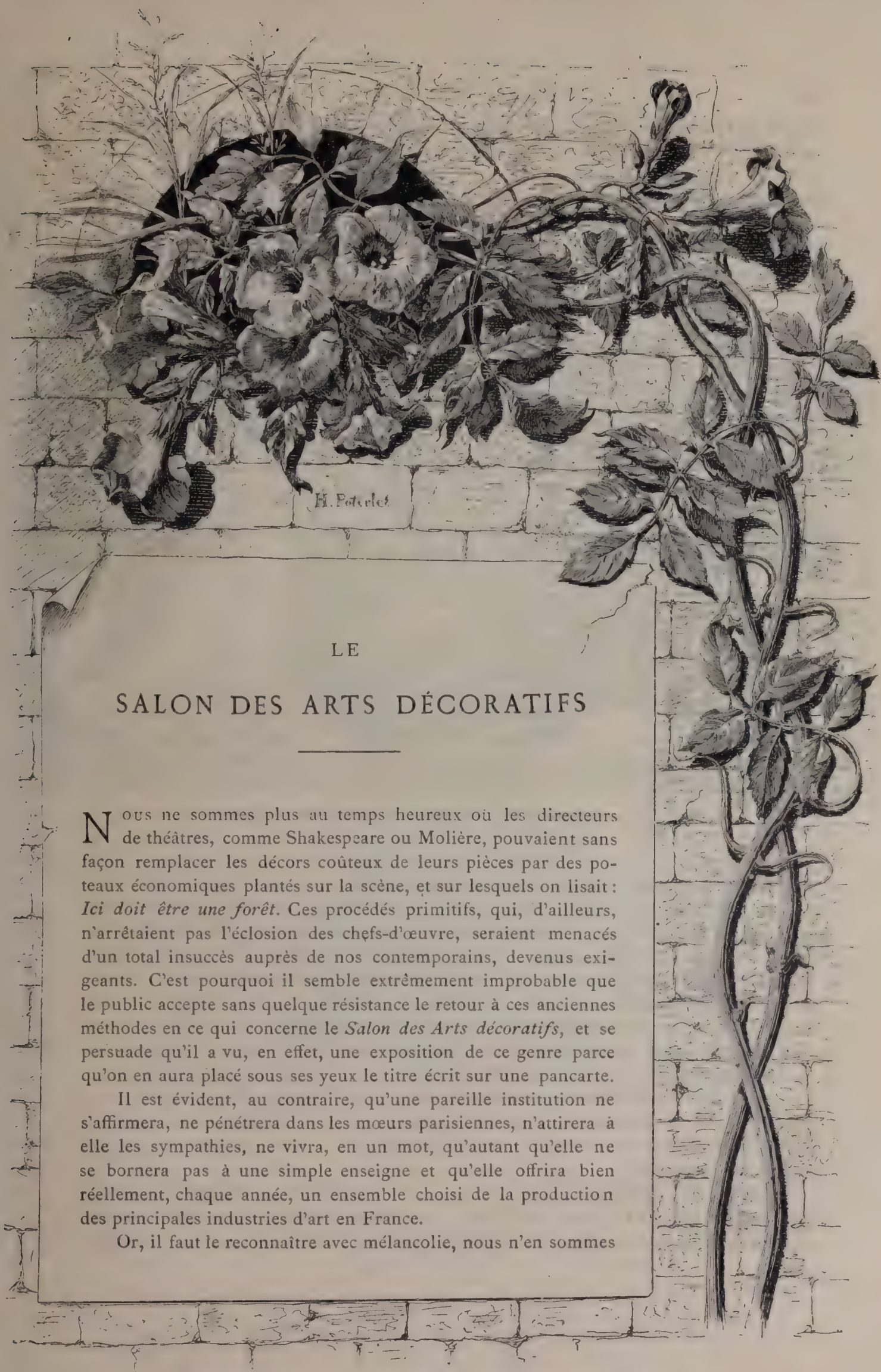
PAPIER PEINT (XIXe SIÈCLE)

A. Quantin, éditeur.

FRAGMENT DE PAPIER PEINT

Exécuté en réduction spécialement pour la *Revue des Arts décoratifs*

D'APRÈS UNE COMPOSITION DE MARTIN RIESTER



LE SALON DES ARTS DÉCORATIFS

Nous ne sommes plus au temps heureux où les directeurs de théâtres, comme Shakespeare ou Molière, pouvaient sans façon remplacer les décors coûteux de leurs pièces par des poteaux économiques plantés sur la scène, et sur lesquels on lisait : *Ici doit être une forêt.* Ces procédés primitifs, qui, d'ailleurs, n'arrêtaient pas l'éclosion des chefs-d'œuvre, seraient menacés d'un total insuccès auprès de nos contemporains, devenus exigeants. C'est pourquoi il semble extrêmement improbable que le public accepte sans quelque résistance le retour à ces anciennes méthodes en ce qui concerne le *Salon des Arts décoratifs,* et se persuade qu'il a vu, en effet, une exposition de ce genre parce qu'on en aura placé sous ses yeux le titre écrit sur une pancarte.

Il est évident, au contraire, qu'une pareille institution ne s'affirmera, ne pénétrera dans les mœurs parisiennes, n'attirera à elle les sympathies, ne vivra, en un mot, qu'autant qu'elle ne se bornera pas à une simple enseigne et qu'elle offrira bien réellement, chaque année, un ensemble choisi de la production des principales industries d'art en France.

Or, il faut le reconnaître avec mélancolie, nous n'en sommes

Encadrement de page composé et dessiné pour la *Revue des Arts décoratifs* par H. Poterlet.

encore qu'à la période laborieuse du poteau indicateur, et la scène manque précisément de décor. La pièce est bien conçue, bien divisée, le plan est logique, les acteurs sont à leur poste, le régisseur est actif et frappe énergiquement ses trois coups : mais le rideau, une fois levé, dévoile une navrante indigence. Positivement, le *Salon des Arts décoratifs* manque de mise en scène, il n'est pas assez meublé, et surtout il n'est pas assez largement logé.

Son début de l'an passé promettait mieux, avouons-le, et ajoutons de bonne grâce que

Mazerolle : Maquette d'une tapisserie destinée à la décoration du *Roi s'amuse*.

bien des critiques sont justifiées, parmi celles qui représentent l'exposition de cette année comme mesquine et tout à fait insuffisante. Il est très vrai que deux ou trois sections tout au plus font à peu près digne figure parmi les dix sections suivantes prévues par le règlement : 1° Architecture décorative; — 2° Sculpture décorative; — 3° Peinture décorative; — 4° Métallurgie et orfèvrerie; — 5° Tapisseries; — 6° Céramiques, émaux et vitraux; — 7° Mobilier, tentures et tissus; — 9° Costumes; — 10° Imprimerie et librairie. Il est très vrai encore que l'absence de tout meuble, de toute pièce de joaillerie et de bijouterie, dans une exposition qui ambitionne d'exhiber les produits de l'industrie parisienne, ne peut que faire mieux ressortir l'impertinente apparition, dans la section de peinture, de quelques rossignols déteints ou épaves circulantes de cercles à la mode. Le tact si fin, le goût si parisien des membres du Comité d'organisation étaient sans doute allés rêver à la campagne, le jour où cette étourderie fut commise de donner au Salon des Arts décoratifs un faux air provincial...

Mais si, avec la franchise dont cette revue use toujours, nous faisons volontiers la part des critiques, il est juste aussi de mettre de l'autre côté de la balance les obstacles divers qui, selon moi, amènent, pour le Salon des Arts décoratifs, le résultat incomplet

que l'on constate. C'est parce que ces obstacles ne me paraissent pas très difficiles à renverser que j'en veux toucher rapidement quelques mots ici.

La Famille : Plafond de M. Destrem pour la salle des mariages de la mairie de Saint-Maur.

Tout d'abord, il est certain que saluée théoriquement d'une approbation unanime, l'institution d'un Salon des Arts décoratifs a contre elle, à l'heure qu'il est, le plus grave des inconvénients : elle n'est pas à la mode. Le jour où il sera de bon ton de rendre visite à

une exposition de ce genre, comme on va au Salon de peinture, le jour où, pour relever une conversation languissante, on pourra dire : « Avez-vous vu le nouveau service d'argenterie de Mme de Z, aux Arts décoratifs? » ou bien : « Savez-vous comment Mademoiselle Trois-Étoiles a eu le joli petit meuble qu'elle a mis au palais de l'Industrie? » ce jour-là, l'institution sera sauvée. Alors, fabricants et amateurs tiendront également à honneur de faire figurer leurs œuvres nouvellement terminées ou acquises, ceux-ci parce que pareille exhibition leur sera profitable, ceux-là parce qu'elle chatouillera la corde de leur vanité. En montrant à tous leurs amis la primeur de leur goût délicat, ils seraient aussi fiers de leur trouvaille qu'une femme est glorieuse d'avoir inventé un chapeau. Ce ne sera pas trop, alors, d'un Salon des Arts décoratifs tous les ans.

Pour le moment, les choses se passent tout différemment. D'un côté, le fabricant hésite un peu à montrer en public ses inventions, parce qu'il a peur que le voisin son rival, ne les imite, et aussi parce qu'il redoute que l'amateur, avec ses préjugés, ne dédaigne l'objet défloré par une exposition publique. D'un autre côté, l'amateur ou plutôt le consommateur, habitué à n'attacher aucun prix à la consécration que peut donner l'exposition à la valeur de son objet d'art, ne tient aucunement à cette espèce d'estampille. Les tableaux et les sculptures ont seuls, jusqu'à présent, le droit de s'enorgueillir d'avoir figuré à une exposition; cela leur tient lieu parfois de tout autre mérite, et il suffit même à certains collectionneurs débutants de pouvoir s'écrier en montrant une horrible croûte : « C'est du Salon de telle année! » pour exalter leur satisfaction de propriétaire. Il n'en est pas encore ainsi pour les objets dits d'art décoratif.

C'est donc contre ce double adversaire, — fabricant et amateur, — que la Société de l'Union centrale a à lutter pour faire de son salon des Arts décoratifs ce qu'il devrait être et ce qu'il n'est pas, tant s'en faut. Eh bien! comment s'y prend-elle? Elle s'en remet à un comité de six membres du soin de l'organiser. Certes, ces six membres sont actifs, dévoués à l'entreprise, remplis de bonne volonté, et il suffit de les nommer pour montrer tout ce qu'on peut attendre d'eux. Ce sont : MM. le comte de Ganay, *président*, Henri Bouilhet, de Champeaux, Ch. Ephrussi, Louvrier de Lajolais et Ed. Taigny. Mais il est permis de se demander si, dans la circonstance, le proverbe a raison qui dit : « Qualité vaut mieux que quantité! » Songe-t-on, en effet, à toutes les difficultés de l'œuvre et au labeur matériel qui l'accompagnerait si l'on avait réel dessein de la parfaire?

Il ne s'agit pas ici, en effet, comme pour le Salon annuel de peinture, de se borner à l'envoi d'une circulaire aux artistes et aux fabricants, les avisant que l'exposition ouvre à telle date, que les envois devront être déposés tel jour, etc. L'institution, étant nouvelle, a besoin de commentaires oraux assez compliqués. Il faut un précédent, un moyen de comparaison, quelque chose de net et de précis à un fabricant débordé par les affaires et qui n'a pas le loisir, s'il est parmi les plus réputés, d'accorder de longues minutes de réflexion à semblable demande. Ces explications, il ne faut pas craindre d'aller les lui donner de vive voix, pour qu'on soit certain de son concours et que son exemple entraîne les autres. Est-ce un comité de six membres qui est suffisant pour si pénible besogne?

Si le fabricant ne montre qu'un médiocre empressement à exposer au Salon des Arts décoratifs, que ne dirons-nous pas des artistes dont la situation est tout à fait particulière sur le terrain de l'art appliqué à l'industrie! Pour eux, c'est une autre affaire. Ce n'est pas le souci de voir leurs compositions copiées par des rivaux qui les préoccupe, mais, la plupart du temps, c'est l'incertitude où ils sont de savoir quoi exposer. Des croquis, des ébauches, oh! tant qu'on voudra, leurs cartons en regorgent; mais des œuvres ache-

vées, des dessins terminés, ils n'en sont déjà plus les maîtres ; c'est au patron qui a fait la commande qu'il faudrait s'adresser pour les exposer. Quant aux ébauches dont ils restent possesseurs, laquelle terminer?... C'est ici que les membres du Comité de l'Union centrale doivent savoir intervenir. Et c'est parce que jusqu'ici on ne l'a pas fait qu'aucun de nos plus célèbres dessinateurs actuels de l'industrie n'a encore rien envoyé au Salon. A-t-on quelque chose de Pyat ou de Constant Sévin, qui font tant et de si beaux modèles pour le bronze? A-t-on une seule des charmantse compositions qu'Arthur Martin invente pour les étoffes? On n'a rien de Prignot, l'incomparable inventeur d'ameublements qui, toujours sur la brèche, ne cesse de faire des créations qu'on se disputera un jour comme on le fait des dessins des Meissonnier, des Lafosse, des Cauvet. La liste serait assurément plus longue qu'on ne l'imagine des artistes que nous pourrions citer et qui feraient brillante figure au palais de l'Industrie, comme les maîtres d'une des plus glorieuses branches de l'art français! Mais, encore une fois, ils n'ont pas l'habitude de paraître au grand jour des expositions, et c'est au membre du Comité à les guider, à les amener par la main jusqu'à cette lumière des expositions publiques où leur ambition ne pourra que puiser une nouvelle ardeur en fortifiant leur courage et en purifiant leur talent.

Christofle et Cie : le *Porteur de la halle*, modèle de Coutan.

La catégorie des dessinateurs dont je parle ici n'est un tantinet représentée que dans une seule section au Salon des Arts décoratifs, celle de la céramique, où l'on remarque quelques dessins d'Eug. Froment, Dammouse, Renard, Eug. Lambert, Belet, Bonnuit, Avisse, etc., tous dessinateurs de la manufacture de Sèvres. Rien n'est plus intéressant que ces fragments de dessins, que ces études de fond d'assiette, de marlis, que ce beau vase de la *Vendange*, avec ses ornements d'or

sur fond bleu, par Renard. Et pourquoi cette exception en faveur des céramistes? Je crains bien de toucher juste en disant que, dans ce cas, le Comité n'a pas eu besoin de connaître par leurs noms ces très distingués artistes, dont plusieurs comptent parmi les collaborateurs de notre Revue; il n'a eu qu'à formuler une demande administrative à la direction de la manufacture, qui tout bonnement a dû envoyer un lot de dessins par voie hiérarchique. La besogne, de cette manière, était fort simplifiée. Le résultat aurait été encore plus complet, si l'on avait fait appel à quelques-uns des dessinateurs en renom de nos plus importantes fabriques de céramique, car on aurait vu en présence les travaux dus à l'initiative privée et ceux de la manufacture d'État. Quoi qu'il en soit, l'exemple est bon et indique bien de quel vif intérêt serait une exposition annuelle à laquelle prendraient part les artistes de différentes branches de l'industrie. Il y en a heureusement encore en France un assez grand nombre d'habiles, d'expérimentés, dont les œuvres contribueraient à former le goût du public. Avec de la persistance, du zèle, une ingénieuse activité, le Comité du Salon des Arts décoratifs parviendra à les associer à son œuvre. Diverses causes, sur lesquelles il serait délicat d'insister, les empêchant souvent de s'offrir les premiers, il sera bon parfois de s'assurer effectivement leur concours.

La *Revue des Arts décoratifs,* qui compte tant de sympathies et d'amis dans ce monde spécial des artistes de l'industrie, a reçu et reçoit chaque jour de trop franches confidences au sujet du Salon dont il s'agit ici pour ne point dire très nettement son avis à cet égard. C'est pourquoi j'ai cru devoir très humblement soumettre ces observations au comité organisateur, sachant avec quel empressement il va lui-même au-devant de toute critique pour tâcher de réaliser toujours quelque nouveau progrès. Il était urgent surtout de l'avertir de ce qu'on dit de son œuvre, de l'impression produite parmi les intéressés, et du tort que ferait à l'institution de ce Salon une troisième tentative qui n'aurait pas plus d'éclat que cette année.

Il est bien encore une autre sorte de difficultés dont il faudrait parler, et à laquelle je ne veux aujourd'hui que faire allusion. Il s'agit : 1° de la question de l'admission des objets dans les dix classes; 2° du jury qui reçoit ou écarte les exposants, et 3° enfin, des récompenses. Le monde de l'industrie, assurément très fier, au fond, d'avoir son Salon comme les peintres ou les sculpteurs, quoique par routine il ne s'empresse guère de contribuer à son succès, ce monde-là, donc, entend trop parler de la Société des artistes français pour ne point souhaiter quelque procédé analogue dans le mécanisme administratif de son exposition. « Pourquoi, — entendons-nous dire autour de nous, — pourquoi ne convoque-t-on pas certaines catégories d'exposants à prendre part à l'élection des jurés du Salon des Arts décoratifs? N'est-ce pas à nous de désigner nos juges? Pourquoi ne pas distribuer, sinon des récompenses en argent, au moins un diplôme, un simple papier à un, deux, trois exposants de chacune des dix sections qui auraient montré la meilleure œuvre? L'Union centrale des Arts décoratifs, qui se prépare à acheter pour son musée des objets d'art anciens, ne ferait-elle pas acte de sagesse en consacrant une somme de 10 ou 15,000 francs par an à l'achat d'une œuvre moderne, meuble, bronze, peinture, sculpture, émail, etc., choisie parmi celles qui auraient été exposées? Ce serait, pour le fabricant à qui écherrait cet honneur une récompense précieuse, un encouragement honorable. En même temps cela déracinerait peut-être ce stupide préjugé qui contribue tant à répandre le mauvais goût parmi les collectionneurs, et qui fait que tout objet est réputé beau pourvu qu'il soit ancien! »

Ces réflexions sont inspirées par le désir profondément sincère de voir l'institution du Salon des Arts décoratifs réussir en France, et de provoquer chez nos fabricants un élan nécessaire. Légitimes ou non, elles ne servent guère sans doute qu'à prêcher, comme on

dit, des convertis, car ce qui manque le plus, en somme, aux membres éminents du Comité de l'Union centrale, ce ne sont pas les lumières ni la connaissance exacte des conditions de succès du Salon des Arts décoratifs, mais c'est surtout le local et aussi le nerf de la guerre, l'argent. Obligé d'installer le Salon dans les galeries mêmes où ont été placées à grands frais les collections du musée, comment pourrait-on mettre de la méthode, de la logique, de la clarté dans le classement des objets? Comment ferait-on effort pour organiser un véritable Salon des Arts décoratifs, bien complet, bien instructif, alors qu'on ne sait même pas au juste, un mois avant l'ouverture, si l'emplacement dont on dispose permettra de lui donner asile? Il y a donc là un ensemble de circonstances atténuantes dont on ne peut pas ne point tenir compte. Que le public se hâte de pousser au succès de la loterie nationale qui doit assurer l'existence du Musée des Arts décoratifs, et les obstacles seront levés qui empêchent de donner au Salon toute l'ampleur qu'on est en droit d'attendre.

Brateau :
Branche d'éventail
en or repoussé.

Parmi les quelques œuvres de valeur qui mériteraient au Salon des Arts décoratifs d'attirer l'attention et d'exciter la discussion de la critique, il faut signaler au premier rang les très remarquables modèles de tapisseries en cours d'exécution commandés à M. F.-V. Galland pour la manufacture des Gobelins, — tapisseries destinées à la décoration du salon des Poèmes au palais de l'Élysée. Il y a là sept ou huit panneaux montrant, dans des motifs d'une architecture légère, des figures d'enfants, des guirlandes de fleurs, des enlacements de feuillages qui sont d'une grâce parfaite. Les lecteurs de cette Revue connaissent le talent si souple et si aimable de M. Galland. Le maître suit la tradition des ornemanistes les plus illustres et adopte la convention des guirlandes artificiellement suspendues, comme par des fils de fer, que nous aimerions pouvoir discuter ici quelque jour avec lui; mais avec quel art il sait varier ses motifs, ménager ses effets; avec quelle prodigieuse habileté de peintre il sait disposer ses fleurs, les enchaîner suivant leur forme ou leur couleur, les faire vivre avec la fraîcheur de leur épiderme, l'orgueil ou la mélancolie de leur allure! Nous reviendrons sur cette œuvre une fois qu'elle sera complètement achevée.

Brateau :
Branche d'éventail
en or repoussé.

Dans la même section des tapisseries nous trouvons un beau modèle exécuté pour Beauvais par M. Chabal-Dussurgey; une intéressante esquisse d'un carton, *Philippe le Bon recevant les ambassadeurs orientaux*, de M. Wilhelm Geets, le savant directeur de l'académie des beaux-arts de Malines, et une très curieuse peinture, exécutée par M. Mazerolle, pour servir de décor et simuler une tapisserie aux représentations du *Roi s'amuse*, au Théâtre-Français.

C'est la section de peinture qui se trouve le plus abondamment, mais non le mieux remplie au Salon des Arts décoratifs. La vérité, c'est que nos peintres ignorent totalement les lois du décor; ils s'imaginent volontiers qu'il suffit de laisser tomber du bout de leurs pinceaux, sur un fond de paysage ou dans une clarté d'azur, quelques personnages d'un ton clair pour faire belle besogne. Les plus habiles échouent. Je ne veux point essayer d'aborder en ce moment une étude qui demanderait d'assez longs développements, et je me bornerai à signaler l'effort de M. Destrem pour faire œuvre véritablement décorative, dans un projet de plafond pour la salle des mariages de la mairie de Saint-Maur. Les esquisses de M. Besnard pour la décoration de la mairie du XIXe arrondissement, les dessus de porte de M. Chaplin, d'une aimable tonalité, avec de gracieuses figures, les dessins de M. Boulanger, ceux de M. Bourgeois, les fleurs de Mme Desgrange, les bouquets de Mme Madeleine Lemaire, voilà ce qu'il y a à mentionner. Je ne parle pas, bien entendu, des esquisses de M. Galland, d'un enseignement toujours admirable.

Dans la section d'orfèvrerie, la maison Christofle figure avec les petits groupes d'argent qui sont, suivant l'usage, décernés par le ministère de l'agriculture dans les concours régionaux agricoles de Paris. Celles qui représentent le *Boucher à l'abattoir* et le *Porteur à la halle,* par M. Coutan, le *Berger aux champs,* par M. Gautherin, sont remarquables, ainsi que le plat à bas-relief de Mathurin Moreau, représentant la *Fille de basse-cour.* MM. Fannière frères ont composé et exécuté le prix d'honneur des moutons, belle coupe en argent d'un travail très fin, d'une invention élégante. Enfin, de M. Brateau il faut mentionner un plat en étain, d'après les bas-reliefs de Clodion, et deux branches d'éventail en or repoussé dont le dessin est assez distingué, mais dont l'exécution paraît un peu lourde et molle. Pour la céramique, je ne vois à citer, outre le superbe panneau de M. Parvillée, la *Lutte des perroquets,* et les plaques en pâtes rapportées de M. Taxile Doat, que le merveilleux émail de M. Alfred Meyer, *Tête de négresse,* qui appartient à M. Boucheron. Rien d'éclatant et de doux à la fois comme cette tête brune, avec ces lèvres lippues, ces cheveux noirs que couvre à peine une coiffure où le rouge, le jaune, le vert se mêlent, se heurtent, faisant luire les paillons dans une harmonie chaude et puissante qui ravit le regard. C'est un pur chef-d'œuvre.

Tel est le bilan du Salon des Arts décoratifs de cette année, dressé sans indulgence par un ami qui est dévoué de longue date à l'Union centrale et à son œuvre. Les critiques que l'on peut faire — et on a vu que nous ne les ménagions pas — n'atteignent nullement le comité organisateur de la société qui, sous l'inspiration toujours généreuse, éclairée et vaillante de son actif président, M. Antonin Proust, ne laisse guère échapper une occasion de réaliser un progrès et ne marchande jamais son concours désintéressé quand il s'agit de travailler au succès de nos industries d'art. Mais elles montrent que si l'on est loin encore de l'exposition rêvée, c'est que les ressources insuffisantes dont on dispose s'opposent à son développement. Il faut enfin que le public le comprenne et, puisque cela dépend de lui, il faut qu'il assure le plus vite possible à la Société de l'Union centrale le moyen de rendre tout à fait efficaces ses efforts pour le relèvement de nos industries nationales.

VICTOR CHAMPIER.

TRAVAIL DU BOIS

MODÈLES DE BALUSTRES (XVIIe SIÈCLE)

(Collections du Musée des Arts décoratifs)

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

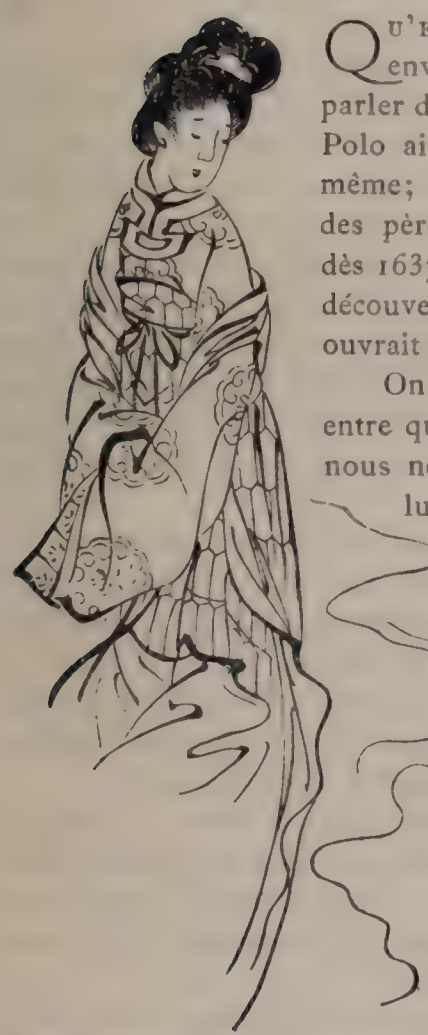
Dessin pour le décor des laques.

L'ART JAPONAIS

A PROPOS DE L'EXPOSITION ORGANISÉE PAR M. GONSE

LETTRES DE M. JOSSE

A monsieur Louis Gonse, directeur de la Gazette des Beaux-Arts



Femme japonaise, d'après un dessin de l'école de Kano (XVIIe siècle).

Qu'en 1253 le cordelier brabançon Guillaume de Ruysbrœck, envoyé par Louis IX vers le grand khan des Mongols, ait ouï parler du Japon; que dix-huit ans plus tard le Vénitien Marco Polo ait approché de la grande île de Niphon, y ait débarqué même; qu'après trois siècles d'oubli les Portugais y aient envoyé des pères jésuites; que les Hollandais y aient eu un comptoir dès 1637, tout cela ne prouve en aucune façon que le Japon ait été découvert avant le 31 mars 1854, jour où fut signé le traité qui ouvrait aux États-Unis les ports d'Hakodate et de Shimoda.

On ne connaît pas un peuple parce qu'on a mesuré exactement entre quels degrés de longitude et de latitude est située son île : nous ne connaissons pas les Séléniens parce que nous voyons la lune au bout d'un télescope, et cependant Cyrano de Bergerac nous a dit sur ses habitants et sur les voyages qu'il fit aux pays lunaires des choses pour le moins aussi vraies que ce qu'ont raconté des îles du Soleil-Levant Kempfer, Temberg et Siebold. Cyrano, du moins, ne fut pas chassé par Diane comme les jésuites le furent par le shôgun Yeyasü, et les héros fantaisistes de Jules Verne, accomplissant autour de l'astre pâle leur étrange évolution, étaient mieux assis et plus en sûreté dans leur boulet creux que ne l'étaient sur leurs navires à l'ancre les Hollandais qui commerçaient avec l'empire du Japon.

Encore, s'il y a des Séléniens, peut-on affirmer que la terre leur est plus nécessaire que ne l'est aux Japonais le vieux monde : de ceux-ci, la grande île n'a jamais gravité dans notre système européen; les siècles se sont égrenés avant et après Jésus-Christ sans que se soient mêlées nos histoires.

Ce n'est pas par la force brutale, non plus que par la supériorité de notre intelligence,

que nous les avons conquis; si nous avons pénétré chez eux, c'est qu'ils ont bien voulu nous ouvrir la porte; ils nous ont permis de voir, et, à notre grande surprise, nous avons découvert qu'une nation égale en population à celle de la France avait pu vivre plus de deux mille ans sans nous, qu'elle avait une civilisation avancée qui ne devait rien à la nôtre et un art qui n'empruntait à l'art d'aucun pays et d'aucun temps ses données. C'est là que j'en veux venir, à cet art qui nous occupe tant aujourd'hui, à cet art japonais qui nous amuse et nous charme, nous surprend et nous passionne, et qui nous conquerra si nous n'y prenons garde.

Je l'aime cet art, vous le savez, cher monsieur, et j'ai cette intime satisfaction d'avoir été parmi les premiers qui le devinèrent. C'était au lendemain de l'Exposition de 1867; les laques, les bronzes, les porcelaines, les ivoires nous arrivaient du Japon; et c'était, dans la tribu des artistes, des étonnements et des ravissements sans fin; on se disputait ces indices d'une nouvelle poésie de la forme. Dès qu'ont paru ces premiers enseignements de l'art japonais, j'ai voulu les épeler: j'ai copié à la pointe et au pinceau les feuilles de ses albums, j'ai calqué, moi aussi, ses modèles; j'ai écrit à une autre époque des pages enthousiastes sur cette Bible nouvelle du dessin, sur cette harmonie des nuances, ce régal des yeux, ces merveilles du croquis, cette étrangeté d'équilibre et cette loi inconnue d'une symétrie innomée.

Dessin pour le décor des laques.

Et maintenant mon amour ne s'est pas éteint, mais il est plus calme, comme il advient quand la fièvre de possession s'est calmée et qu'on regarde au grand jour sa maîtresse de la veille : elle est belle toujours, souriante et toute pleine de grâce, mais on hésite à la prendre pour femme.

La comparaison vous paraît étrange ou brutale, mais n'avons-nous pas, nous tous, artistes, cohabité plus ou moins avec la fée japonaise? N'avons-nous pas eu chacun des enfants nés de cet amour? Les petits ressemblent tant à leur mère qu'il y aurait crime à la répudier; mais, avant de lui donner notre nom, de la faire Française par le mariage, voyons si elle n'était point une maîtresse déjà trop absorbante, et si dans le ménage nous la saurions dominer assez pour rester maîtres chez nous.

Depuis que n'ayant plus de style en propre nous vivions sur le passé, changeant de goût et de méthode tous les quatre ou cinq ans, nous avions tout vu, tout effleuré, tout pillé; nous avions parcouru les âges, nous avions mis à contribution l'Égypte et la Grèce, Rome et Byzance, nous avions, en cinquante ans, ressassé tous les siècles de notre histoire, du celtique à la Renaissance, du roman au style rocaille; nous avions volé l'art italien et l'art flamand, et nous en étions arrivés à chercher dans les pays du Nord quelques pierres scandinaves, quelques manuscrits saxons pour y déchiffrer une façon nouvelle.

Le Japon s'ouvre à nous, et tandis qu'un petit groupe d'artistes tressaille et se réjouit aux fraîches senteurs de cet art vierge, la mode, cette proxénète toujours aux aguets, s'empare de l'idée nouvelle, la livre au commerce, la prostitue à la boutique, la roule dans la fange des plus petits métiers, la déshabille, la salit; et la pauvrette, honteuse, s'étale dans nos bazars au rabais, où le dernier public en fait son régal.

En est-ce fini? la mode a-t-elle tué ce dernier élément d'un art inconnu et séché la goutte suprême au fond du verre? Non; l'immense succès obtenu aux expositions de Vienne, de Philadelphie et de Paris surtout par les artistes japonais, la curiosité et l'ardeur d'un public choisi à visiter, rue de Sèze, les merveilles de vos collections, les prix dont on paye ces merveilles, démontrent que les vrais amateurs ne sont pas lassés, et la

mode inconsciente se rattache à ce goût d'hier, qu'elle s'étonne de pouvoir conduire jusqu'à demain.

Et nous, qu'allons-nous faire? copier encore? Non; mais nous inspirer de cet art et revenir parallèlement à lui à de saines doctrines, aux moyens simples, à l'étude de la nature.

Vous n'attendez pas de moi que je fasse ici un cours d'esthétique, non plus que, reprenant pour mon compte une jolie proposition formulée jadis sur l'absence de perspective des Japonais, je rapproche cette théorie de celle de M. Ch. Blanc, et je démontre la similitude de décor et d'idées qui existe entre les Égyptiens et les Japonais, les Japonais et les Grecs; non; j'aime mieux rester qui je suis, M. Josse, et, comme lui, parler en orfèvre.

Si je m'adresse à vous, cher monsieur, ce n'est pas pour décrire les admirables pièces que vous aviez réunies en un musée rétrospectif de l'art japonais, ni pour en dire l'histoire. Le catalogue que vous avez très savamment ordonné, le livre que vous allez publier demain[1], seront un enseignement précieux pour nous; je m'adresse à vous parce que, directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, vous allez parler de haut et qu'il dépend de vous qu'un grand nombre parmi nos industriels suivent votre doctrine; parce qu'il y aurait danger qu'ils la comprissent mal et devinssent, comme nous l'avons été, les copistes trop exacts d'un dessin déjà trop imité.

Dessin pour le décor des laques.

Je ne prétends pas donner cet avertissement à tous nos artistes industriels, mais seulement à ceux de qui je sais mieux les tendances : étant M. Josse, je parle en orfèvre. Je dirai donc aux orfèvres : gardez-vous des imitations serviles, copier est un danger, et vous resteriez constamment inférieurs aux Japonais si vous leur empruntiez uniquement leurs formes, leurs dessins et leurs décors.

Et d'ailleurs, savez-vous ce que vous faites, connaissez-vous la raison qui a porté l'artisan de Kioto à donner à son vase la forme d'une gourde ou d'une racine bulbeuse? Avez-vous pénétré le symbole du cerf blanc? Pourquoi gravez-vous des grues? savez-vous le sens qu'on leur prête? A quelle fin copiez-vous ces fleurs de pêcher ou ces branches de cognassier? Vous écrivez ce langage dessiné des Japonais comme vous avez copié les symboles religieux de tous les peuples, sans les comprendre.

Chaque figure peinte ou sculptée a un sens comme ont une signification les syllabes parlées. Il n'est pas plus logique de décorer une surface avec des dessins empruntés à des albums japonais, que d'aligner au hasard sur le papier les caractères innombrables de leur écriture.

Et si je dis, en effet, ces choses aux orfèvres et aux bijoutiers, je surprendrai le plus grand nombre, car il en est peu qui aient étudié les dessins dont je parle, qui connaissent les albums de Nishiki-E et qui se soient passionnés pour les bronzes et les laques. Ils ont, comme il arrive dans toutes nos industries parisiennes, suivi la mode qu'ils n'avaient pas créée. Ils ont copié le modèle du voisin sans en rechercher l'origine, et c'est les étonner peut-être que de raconter ici les commencements de ce goût nouveau.

1. *L'Art japonais*, par Louis Gonse; sous presse, chez Quantin.

Vous avez assisté à ces commencements, monsieur, mais vous ne prêtiez pas alors à cette modification du décor l'intérêt que vous avez apporté depuis à tout ce qui dépend de l'art japonais; tard venu, vous avez bénéficié de l'expérience acquise, vous avez trouvé le champ tout prêt pour la moisson. Il n'est donc pas hors de propos de vous rappeler comment se sont effectués ces progrès, et surtout à quelles causes et par qui ont été retrouvés ou remis en honneur les précieux procédés d'émail cloisonné, de damasquine, d'incrustation, de ciselure et de patines. J'ai vécu, vous le savez, dans ce milieu travailleur. J'ai vu ces commencements, j'ai cherché avec les autres, et ceux dont je vais parler sont mes amis, quelques-uns tant intimes même que mon récit ressemble presque à une indiscrétion.

L'émail était délaissé, ce n'était plus qu'un métier fort accessoire dont l'orfèvre ne se servait jamais, dont le bijoutier usait avec de grandes réserves et qui nourrissait mal ceux qui le pratiquaient. Les émaux, tels qu'on les employait sur les bijoux et sur les montres, consistaient en nielles champlevés, en filets blancs et noirs, en guillochés et flinqués couverts d'une couleur transparente; l'extrême fragilité de ces verres, qui éclataient au moindre choc ou se fendaient sous l'action d'un courant d'air, les avait fait peu à peu rejeter de l'ornementation des bijoux. C'était le temps où les massives parures d'or mat nous venaient d'Angleterre et prenaient ici la vogue. En orfèvrerie, l'émail avait moins de succès encore : les fabricants de *grosserie* ne soupçonnaient pas qu'on en pût orner un vase d'argent; les fabricants d'orfèvrerie religieuse en usaient timidement, recourant plus volontiers aux émaux à froid qu'au véritable émail; les grandes traditions décoratives étaient perdues.

Cependant ce furent deux orfèvres, MM. Christofle et Bouilhet, qui réagirent les premiers et amenèrent la renaissance de l'émail. Un ouvrier adroit, doué de persévérance et de volonté, M. Tard, leur était venu soumettre une petite plaque de métal où les dessins d'émail étaient circonscrits par des fils en cuivre laminé, ou cloisons. Tard savait-il qu'il faisait là un émail cloisonné, ou plutôt, n'étant pas graveur lui-même et ne pouvant faire avec le burin les champlevés qui constituent la taille d'épargne, avait-il simplement cherché un procédé économique pour se passer du concours d'un graveur? Je crois qu'il en était ainsi, car son échantillon, d'un dessin incorrect et baroque, n'avait aucune analogie avec les types byzantins ou les types chinois; l'émailleur ne savait pas même qu'il existât des cloisonnés : les vases innombrables qui nous sont venus depuis étaient alors assez rares, et quelques curieux s'occupaient seuls avec les érudits de ces émaux qu'avait le premier signalés M. Albert Way, de Londres, et qu'avait baptisés M. J. Labarte.

Qu'apportait Tard et qu'est-ce qu'appréciaient MM. Christofle et Bouilhet? Un procédé, pas autre chose; l'Exposition universelle de 1867 allait s'ouvrir; on cherchait du nouveau. M. Bouilhet se souvenait de la critique amicale que lui avait faite, en 1855, M. Robert, de Sèvres, qui reprochait à l'orfèvrerie la fadeur de l'argent, la pauvreté du décor. Ce ragoût de la couleur, Tard l'apportait avec son échantillon : c'était une palette nouvelle aux tons solides, car la résistance de l'émail cloisonné est bien plus considérable que celle des émaux champlevés. Le procédé était nouveau, presque inconnu; on fit les premiers essais.

Comme moi, vous avez dû les voir, vous en souvenez-vous, monsieur? C'étaient des petits vases, des boîtes à couvercles, des tasses, des déjeuners complets. Consultez M. Christofle, demandez-lui s'il possède encore ces premiers échantillons d'émaux à cloisons rapportées (c'est ainsi qu'on les nommait); vous n'y découvrirez aucune ressemblance avec les dessins du Japon, aucun souvenir de la Chine, aucune imitation des orfèvreries byzantines. Le dessinateur s'était ingénié à composer de jolis ornements, des semis de fleurettes, des enroulements de tiges et de feuilles, et ses créations avaient

plus d'analogie avec les décors persans et indiens qu'avec tout autre style. Ces pièces eurent un franc succès; les nuances tendres des fonds blanc laiteux, vert céladon, jaune paille s'alliaient aux ornements bleus, verts ou roses des fleurs et des feuilles. Ce ne sont pas là non plus les couleurs des émaux de la Chine. Donc l'émail cloisonné renaissait uniquement comme moyen, comme procédé de main-d'œuvre et nullement comme un art d'imitation; c'était une re-découverte due à M. Tard et la première application utile en était faite par la maison Christofle. J'insiste sur ce point avec intention : c'est un fait, c'est une date, et j'en trouve la consécration dans le rapport officiel de M. Philippe Delaroche sur les émaux et la damasquine[1].

Le second document que je signale est une plaquette aujourd'hui fort rare : *les Émaux cloisonnés anciens et modernes,* par Ph. Burty[2]; dans ce livre, l'auteur explique, d'après le moine Théophile et après Labarte, les procédés d'émail; il le fait avec un art précieux et des expressions très heureuses; mais, ayant rendu d'abord aux Christofle l'honneur des premiers essais de cloisonné en orfèvrerie, il attribue à M. Martz le mérite d'avoir appliqué aux bijoux ce procédé d'émail. C'est une erreur; M. Martz n'était qu'un intermédiaire entre l'artiste et l'acheteur, c'était le marchand dans la boutique duquel la curiosité du public alla chercher ces premiers bijoux.

Le créateur était M. Falize père, dont le nom est cité dans le livre mais au second plan, et cela pour des raisons que comprendront ceux qui savent comment se font les réputations commerciales et combien sont menteuses, pour la plupart, les étiquettes qui couvrent la marchandise.

Surpris et charmé par les émaux cloisonnés qu'il avait vus à l'exposition de Christofle en 1867, M. Falize avait gardé au fond de l'œil cette note vivante et gaie; il rêvait de la transporter à la parure : il allait tenter seul ses premiers essais quand le hasard lui fit rencontrer Tard, l'émailleur.

Le premier bijou né de leur collaboration semblerait aujourd'hui bien étrange et bien grossier. Cependant ils avaient déjà remplacé les cloisons de cuivre employées dans l'orfèvrerie par de fines bates d'or laminées, et c'est avec ce fil posé sur champ qu'ils avaient dessiné sur la surface d'un médaillon un ornement à peu près chinois, et en tout cas très fantaisiste. Les alvéoles formées par ces cloisons avaient été remplies d'émaux rouges, bleus, blancs ou verts, et il en était résulté un véritable cloisonné plus fin, plus précieux sans doute que tout ce qui avait été produit en Europe depuis le XIIe siècle, mais cru de tons et d'une homogénéité si mal calculée, qu'après quelques jours les bords en étaient éclatés déjà.

Ces essais auraient été abandonnés sans une circonstance fortuite. En rendant visite à Rousseau, l'habile céramiste, Falize vit dans ses mains des albums japonais, de ces charmants albums imprimés qui depuis quelques mois faisaient la joie des ateliers d'artistes : Tissot y cherchait sa voie, Théodore Rousseau y découvrait une nouvelle esthétique du paysage, les Goncourt les décrivaient d'une plume enthousiaste dans *Manette Salomon,* et Bracquemond y copiait d'une pointe hardie des plantes, des oiseaux et des insectes pour décorer les faïences du céramiste que j'ai nommé.

Falize vit là son dessin, ce dessin rêvé, cette expression nouvelle; il emporta tout ce que Rousseau lui voulut bien prêter, il acheta chez Mme Desoye, la providence des *Japonistes* d'alors, les Ok-Say, les Toyo-Kouni, les Kouni-Yossi, les Yossi-Tona; il emprunta à Burty les premiers albums de sa collection devenue fameuse. Il avait ainsi un trésor que lui-même osait à peine soupçonner : dans ces quelques centaines de pages tenaient de

1. Voy. les rapports du jury international de l'Exposition de 1867, t. III, p. 274. — Imp. Paul Dupont, 1868.
2. Publié par Claye; édité par Martz, 1868.

capricieux dessins, merveilles du croquis, ravis à la nature ou empruntés au rêve et germés dans des cerveaux différents des nôtres; là étaient les traits précis qu'il fallait suivre avec le fil d'or; le cloisonneur n'allait plus être qu'un copiste fidèlement scrupuleux et doué d'une infinie patience; les tracés étaient trouvés.

Restait la couleur; où la prendre? Falize la prit aux vieux cloisonnés de la Chine. Il copia une à une les nuances des émaux : le rouge opaque, le bleu lapis, les bleus jaunis de la turquoise, les tons d'ivoire, les jaunes soufre, les verts sombres et les verts d'automne; il broya avec Tard les émaux crus du commerce, les mêla, les fondit, les recommença, et parvint à composer sa palette de soixante et quelques nuances aussi fraîches, aussi puissantes et aussi vibrantes que les vieux cloisonnés du Céleste Empire.

Fleurs, d'après Hokkeï.

Ainsi furent créés les émaux japonais, car les émaux cloisonnés japonais sont nés à Paris : c'est un mariage qui a été célébré dans un atelier d'émailleur par un bijoutier et un orfèvre, entre l'album de Tokio et l'émail de Poshanhein [1].

Les inventeurs de l'émail cloisonné japonais sont MM. Tard, Christofle et Falize aîné. Ce qui nous venait alors du Japon consistait en plateaux et en vases d'un dessin symétrique, fait de losanges, de ronds et de carrés aux tons sombres, aux couleurs tristes [2]. Les artistes japonais, qui dès le XVIe siècle avaient emprunté l'art d'émailler aux Chinois, n'avaient pas su composer les nuances de leurs émaux, en imiter l'harmonie ni s'en servir pour peindre les dessins qui déjà faisaient de leurs laques, de leurs bronzes et de leurs ivoires des compositions si savantes et si variées. Cette idée, toute japonaise qu'elle fût en elle-même, leur est venue par reflet de Paris, et ce sont nos commissionnaires, chose surprenante, qui ont reporté au Japon les émaux de Christofle et de Falize, et invité les artistes indigènes à en tenter la fabrication. La Compagnie Shippô Kuaiska a la première essayé ces émaux, qu'elle a exposés à Philadelphie et à Paris. Mais, pour un œil exercé, tous les motifs en sont pris aux mêmes sources que les cloisonnés de fabrication parisienne, dans les livres de métiers, et les couleurs n'ont pas la finesse des vieux cloisonnés chinois, non plus que des émaux de Tard; la concurrence est donc possible entre Paris et Nagoya.

Voilà un point bien établi; et, avant de poursuivre, je précise le fait et la date : la maison Christofle a exposé en 1867 les premiers émaux français à cloisons rapportées; M. Falize père a, l'année suivante, appliqué ces procédés aux bijoux et introduit dans ses décors les dessins japonais; Tard a été et est resté leur collaborateur à tous deux; ils ont continué tous

1. C'est à *Pashan-hein*, au Shantung, que sont encore fabriqués les émaux employés en Chine. Quelques familles en ont gardé le monopole, mais ont perdu le secret de certaines couleurs, telles que le rouge, le jaune et le bleu du temps des *Ming*.

2. Voy. Burty.

trois et en parfait accord à pratiquer l'émail. MM. Christofle et Bouilhet se sont attaché Reiber lorsque celui-ci s'est pris de passion pour l'art japonais. Pendant sept ou huit ans, Reiber a composé d'un crayon inspiré cette décoration néo-japonaise dont il avait retrouvé les lois; il a fait des transpositions heureuses et a enfanté des œuvres d'art d'une qualité telle que les Japonais eux-mêmes s'en étonnent et retrouvent avec surprise le thème national dans ces variations hardies et savantes.

Après MM. Christofle et Falize, d'autres parmi nos fabricants ont essayé de l'émail et ont puisé dans l'art du Japon les principes d'un nouveau décor, mais tous n'ont pas su, comme Barbedienne, aborder par les grands côtés cet art difficile; et, à défaut de Tard, ils n'ont pas eu pour les seconder un Thesmar. Il est vrai que cet artiste habile, depuis qu'il a quitté notre grand bronzier, n'a plus osé ou n'a pas su produire des œuvres de la valeur du *Faisan doré,* du *Canard volant* et de quelques pièces qui resteront des œuvres maîtresses. MM. Elkington, qui tiennent en Angleterre le rang qu'occupe Christofle à Paris, se sont essayés après celui-ci à l'imitation des cloisonnés; mais, au lieu de chercher leur modèle au Japon, ils l'ont pris dans la rue de Bondy, ils se sont adjoint des ouvriers de Tard; ceux-ci, en leur apportant les procédés du travail, n'ont pu leur donner qu'une palette pauvre, des tons crus, aux brutales oppositions. Déjà, en 1873, un journal anglais avait fait, à propos de ces essais d'émail, un sévère parallèle entre Christofle et Elkington : comment, à Londres, où la céramique, les papiers peints et les meubles ont tiré du Japon de si neuves et si fraîches innovations, n'y a-t-il pas eu un orfèvre mieux inspiré?

Un peintre a fait mieux : M. Tissot, qui des premiers s'était passionné pour les dessins japonais et qui, réfugié à Londres depuis la guerre, s'était laissé oublier de nous, M. Tissot nous revient avec de curieuses tentatives de décor émaillé.

Il expose en ce moment, au Musée des Arts décoratifs, la série complète de ses essais : nous les avions vus l'an dernier à l'Egyptian Hall, dans Piccadilly, et c'est alors que nous lui conseillâmes de soumettre aux amateurs parisiens cette intéressante collection d'émaux. Seul, sans emprunter les émaux du commerce, sans se faire aider d'aucun ouvrier, il a refait ce que Tard avait fait quinze ans avant lui ; il a composé toutes les couleurs, il a appris à tourner le fil à la pince; il a patiemment reconstitué à son profit le travail du cloisonnage; puis, avec son imagination d'artiste et la puissance d'un talent très personnel, il a inventé des formes et les a décorées d'une ornementation émaillée qui dérive cependant aussi du mode japonais.

La pièce colossale qui forme le centre de son exposition peut être citée comme un des meilleurs cloisonnés modernes[1].

M. Boucheron, enfin, le célèbre joaillier du Palais-Royal, a fait aussi sa tentative en ce genre, et je n'ai pas à vous décrire les fantaisies néo-japonaises qui garnissaient, en 1878, une de ses vitrines. Il s'était ingénié à couvrir d'ornements champlevés, gravés, niellés, défoncés ou cloisonnés, les surfaces de ses pièces; pas un repos, pas un champ nu, pas une tache de couleur franche, parce qu'il a fait autant de travail sur un objet qu'il en aurait fallu pour décorer une demi-douzaine de pièces.

L'artiste japonais est plus calme, et si M. Boucheron relisait ce qu'ont écrit sur l'art japonais les critiques qui l'ont étudié, il apprendrait comment, émailleur ou peintre, il faut poser son effet; il comprendrait cette symétrie nouvelle qui joue sur des nombres impairs; il se jugerait plus sainement, et estimerait qu'il a fait une œuvre de Chinois en composant certaine écritoire qui n'était pas sans mérite à cause du travail qu'elle com-

1. Voyez le catalogue de l'œuvre de James Tissot; chez Quantin.

portait, mais qui allait contre les règles du goût. S'il convient d'emprunter aux émaux de la Chine leurs belles couleurs, il faut s'inspirer du Japon pour la sobriété, la recherche de l'effet simple, la logique de la forme et de l'emploi. Nous nous rappelons, du même orfèvre, certains objets qui valaient mieux, étant d'un décor plus modeste; mais nous aurons à en parler avec éloge en même temps que de l'Américain Tiffany.

De Christofle, nous donnons en exemples les deux meubles d'encoignure qui sont, je crois, les chefs-d'œuvre du genre et où s'allient aux émaux des incrustations dont nous parlerons aussi plus loin; les cornets en forme de gourde à décors de raisins et de courges, non moins grands et d'une difficulté d'exécution égale aux plus célèbres cloisonnés chinois; des cadres de miroir, des tables dont la surface plane est un tour de force de fabrication, en raison du jeu que subit au feu une telle plaque de métal. Signa lons de gra cieux objets, des coffrets, des coupes, des lampes, des pendules. Tout cela est bien franc d'inspiration, les formes ont des profils corrects, les décors d'émail sont coupés par des bronzes et des ors dans une proportion juste, la note colorée est gaie sans être jamais criarde et le caractère général, s'il tient presque exclusivement du Japon, se rattache aux conditions d'usage et de goût qui nous sont propres. Bien plus, l'artiste et l'industriel y ont infusé leurs goûts à tel point que nul à Paris ou à Kioto ne fera un vase susceptible d'être confondu avec ceux de Christofle. MM. Reiber et Bouilhet ont inventé une formule: pas n'est besoin de leurs noms écrits dans l'émail pour les reconnaître, et dans cent ans ces pièces garderont leur souvenir, s'appelleront comme eux, et seront estimées autant que les émaux de l'extrême Orient.

Meuble d'encoignure japonais, par MM. Christofle et Cie. (Composition de M. Reiber.)

Est-il rien de plus complet, de mieux approprié à son usage que la grande jardinière au dragon, dont la base est enguirlandée de vagues aux reflets d'or vert? L'eau clapote et jaillit, elle s'accroche par des griffes fluides à la panse d'émail, et des tortues aquatiques à la queue flottante simulent les pieds du vase[1]. Autour de la vasque en émail bleu turquoise cloisonnée d'un casse-tête d'or s'enroule un robuste dragon; il sort des flots, se dresse à travers des nuages frottés d'or, allume dans le ciel d'un bleu sombre des éclairs d'un rouge violent et se hisse, menaçant et terrible, sur les bords du vase qu'il égratigne de ses ongles. Ce génie fantastique de l'air, brûlant les fleurs de son haleine, tandis que l'eau fraîche entoure leurs racines, exprime une idée aussi juste que bien rendue.

1. Le dessin de ce vase paraîtra dans le numéro de juin.

J'ai cité de mémoire quelques œuvres de Christofle qu'il faut désirer voir un jour au Musée des Arts décoratifs ; mais si, à côté des siens, je ne cite pas les émaux de son émule dans l'art japonais, c'est qu'à part un flacon, un bracelet et une jolie bonbonnière, je n'ai plus trouvé chez Falize les émaux cloisonnés à tons mats qui avaient, en 1869, commencé sa réputation. L'artiste a changé sa manière ; il paraît avoir rompu avec l'empire du soleil levant ; mais, de cette éducation première, il a gardé des procédés, des tours de métier tout particuliers, que je signale pour mémoire, et qui ont donné naissance à un émail d'un caractère très personnel dont nous aurons peut-être à parler un jour.

Je retrouve dans mes papiers bien des notes prises, au cours de mes visites d'hier, à la rue de Sèze et de celles qu'en 1878 je faisais à la section japonaise, mais je n'ai pas à revenir sur une description que d'autres ont faite et que vous-même, monsieur, vous allez nous donner dans un traité complet. Votre collaborateur, M. E. Chesneau, avait écrit sur ces mêmes matières deux jolis articles dans la *Gazette des Beaux-Arts* [1].

C'est pourquoi, laissant les laques, les étoffes, la céramique, les ivoires, les éventails et les papiers peints, je borne mon étude au décor du métal par l'émail, la ciselure et l'incrustation. Sur ces trois points, les Japonais sont d'une adresse inouïe ; mais leurs émaux, je l'ai dit plus haut, n'ont pas des vieux émaux chinois la belle pâte opaque et les tons vibrants. Le Japonais aime les tons effacés, les nuances rompues ; sa palette a des harmonies fines et distinguées, mais tristes ; il ne connaît pas le ciel au bleu limpide, les horizons embrasés ; les brouillards de ses îles mettent des glacis froids sur ses paysages ; il n'a, dirait-on, que trois saisons : l'hiver, le printemps et l'automne, et jamais un soleil de feu n'a réveillé chez lui les rouges, les verts crus et les bleus intenses d'un été oriental.

Pour juger de la puissance de ces couleurs, il faut revoir les cloisonnés de la Chine ; mais le décor n'y varie pas : c'est toujours le traditionnel ornement chinois transmis de dynastie en dynastie à travers les âges, n'ayant d'autre règle qu'une fantaisie bornée, d'autre loi que l'invraisemblable, d'autres sujets que quelques fleurs symboliques, quelques animaux sacrés comme le Fong-Hoang, le Dragon, le Cerf blanc et le Chien de Fo. C'est un art déchu qui se ressasse, qui se répète comme un écho qui va s'éteignant.

Bien qu'ayant les mêmes origines, l'art japonais a d'autres vigueurs. Au contraire de l'art chinois, c'est dans l'étude exacte de la nature qu'il s'est rajeuni, et, comme Antée, c'est en touchant sans cesse cette bonne terre qu'il reste robuste et sain ; l'infinie variété de la plante, du paysage et du ciel lui font des thèmes innombrables.

Les cloisonnés japonais représentent parfois des divinités étranges, hommes ou femmes, portées par quelque animal fantastique, flottant sur les eaux ou traversant l'espace ; mais le plus souvent ils nous donnent la représentation d'un objet naturel, être ou plante. Les artistes de la Shippô Kuaïsha ont imaginé d'entourer leurs vases d'un peuple d'insectes cloisonnés d'argent, qui se détachent sur un émail bleu comme la fleur du lin : ce sont des sauterelles, des libellules, des grillons, des papillons, des araignées, des mouches de toutes formes et de toutes couleurs. D'autres, comme Minoda, ont pris dans l'élément liquide leurs modèles : le ton général de l'émail est d'un vert glauque, le fil d'or y dessine la vague calme, longue, caressante et grasse, ou courte et crochue, armée de griffes meurtrières ; la couleur y passe du bleu sombre à la blancheur neigeuse de l'écume ; elle a des transparences de verre à travers lesquelles se lisent à un second plan les écailles du poisson tracées en cloisons d'argent. Tous les citoyens de la mer s'y jouent, depuis le fabuleux dragon des abîmes jusqu'au *Kingyo* ou vulgaire goujon ; et leurs robes écailleuses, leurs nageoires éraillées d'or, leurs grands yeux ronds, leurs parures nacrées font, avec les coquillages

1. *Le Japon à Paris*, par Ernest Chesneau. — *Gazette des beaux-arts*, livraisons de septembre et de novembre 1878.

et les *Ise Yebi* ou écrevisses aux cuirasses sombres, un singulier régal de couleurs.

Dans des plats unis et légèrement concaves, les cloisonneurs ont dessiné avec les fils métalliques des scènes humoristiques où des souris blanches assemblées parodient les mœurs humaines; le plus souvent, ils ont borné leurs compositions à des groupes de grues, de canards ou d'autres oiseaux aquatiques immobiles dans les roseaux, ou suivant le courant sinueux d'une rivière. Des coqs, des poules, des bouquets de pivoines et de chrysanthèmes, des branches de cognassier, des vols d'oiseaux bleus à grosses têtes parmi les pêchers en fleur. Voilà le thème des cloisonnés modernes; on y reconnaîtra les éléments même que je notais en commençant et dont a vécu, depuis 1868, l'atelier de M. Tard; les commissionnaires européens entretiennent au Japon la fabrication d'émaux dont l'incroyable bon marché met en difficile concurrence la production de nos artistes parisiens. Mais la qualité de ces émaux va déclinant chaque jour : vont-ils donc se perdre, ces gracieux inventeurs et ces habiles ouvriers, et, nous traitant en ignorants, croient-ils pouvoir nous satisfaire par une importation de bas aloi ?

J'ai noté les tentatives de deux émailleurs japonais : Namikawa, nous empruntant l'émail champlevé, comme nous avions emprunté l'émail cloisonné à l'extrême Orient, a fait sur des vases d'argent des ornementations recreusées en gravure à différents plans; il les a émaillées de ce beau bleu transparent qu'on voit au Louvre dans le panneau de Léonard Limosin, et qui a les reflets d'une aile de libellule. Suivant qu'il est plus ou moins épais, l'émail a dessiné des lumières ou des ombres, comme dans les vieux émaux de basse taille. Saïto a fait à peu près de même; ses cloisonnés sont de différents tons, mais il les a mêlés d'or et d'argent et y a ajouté des décors de laque.

JOSSE.

(La fin au prochain numéro.)

Ciseleurs, orfèvres et tourneurs, d'après Hokousai.

LES

ÉVENTAILS D'ABRAHAM BOSSE

Nos marchands d'estampes, qui attachent, comme on sait, beaucoup de prix aux œuvres d'Abraham Bosse, ont rarement vu passer dans les ventes les curieuses gravures de ce maître qui représentent des éventails. Abraham Bosse, talent universel, héritier et émule des artistes de la Renaissance, a su se plier avec la même facilité à tous les genres : architecte, graveur, illustrateur de livres, dessinateur de modèles d'orfèvrerie, il nous apparaît sous bien des aspects à la fois. Nous le considérons, avant tout, aujourd'hui comme un des plus remarquables interprètes de nos mœurs françaises; mais quand nous parcourons son œuvre, en nous laissant séduire par son expressive et énergique physionomie,

Encadrement composé et dessiné pour la *Revue des Arts décoratifs*, par M. Libonis.

nous ne pouvons négliger aucune des tentatives où s'est complu cet esprit irrégulier et original.

Comme décorateur et ornemaniste, il a dessiné des encadrements d'architecture, des portiques, des entrées de maisons, des frises : il a fait des projets de grottes et de fontaines; il a gravé en outre le recueil des *Diverses figures d'autels et de cheminées du sieur J. Barbet,* les *Portiques de Francini,* et les *Figures de petits amours, anges volants et Enfants, propres à mettre sur frontons, portes et autres lieux, etc., de l'invention de Paul Farinaste, Italien.* En même temps, il se tournait vers les recherches et les travaux des arts à la mode; il a fait les *Bouquets de Joaillerie;* il a dessiné des miroirs à main, et, enfin, il a composé des modèles d'écrans et d'éventails[1].

Regardez cette intéressante gravure qui a pour titre la *Galerie du Palais,* et où notre artiste nous transporte, au milieu de la Cité, dans un coin du vieux Paris, qui était alors le centre du luxe et de la mode. La *Galerie du Palais* renfermait les boutiques élégantes, et une clientèle choisie d'amateurs et de personnes de qualité s'y donnait chaque jour rendez-vous. Abraham Bosse nous montre, à côté de l'étalage d'un libraire, deux boutiques où sont réunis les chefs-d'œuvre de l'industrie : dentelles, étoffes, bijoux. Dans l'une de ces boutiques, on aperçoit des gants, des nœuds de rubans, des éventails. Un cavalier, qui conduit deux dames, tient à la main un de ces éventails, qu'il paraît contempler avec admiration; une dame en déploie un autre, tandis que le marchand, s'empressant de montrer toutes les richesses qu'il possède, soulève une boîte posée sur les rayons, et sur laquelle on lit ces mots : *Éventails de Bosse.* Cette inscription est presque l'équivalent d'une enseigne, et si notre graveur l'a placée en vue, dans une de ses estampes, c'est avec l'intention bien avérée de faire savoir au public qu'il était dessinateur d'éventails. Dans la galerie du Palais, un marchand tenait peut-être, comme une spécialité, ces éventails d'Abraham Bosse, et l'on peut supposer que celui-ci avait déjà obtenu une certaine vogue par des œuvres de ce genre. Qui sait même s'il ne s'était point mis, comme font nos peintres d'aujourd'hui, au service de quelque industriel, de quelque entrepreneur, pour exécuter une suite de commandes?

Assurément Bosse a dessiné un assez grand nombre d'éventails. Il n'a pas conservé tous ces dessins; mais il était graveur, ne l'oublions pas, et il reproduisait à la pointe ses compositions les plus caractéristiques. Ses esquisses d'éventails ne pouvaient donc être perdues, et nous ne sommes point surpris de les retrouver : ne croyez pas qu'elles soient indignes de ses autres productions; elles ont autant d'originalité et de caractère; on y relève des réminiscences et des répétitions de ses autres suites, et l'on croirait volontiers que Bosse a transporté dans ces dessins certaines idées qu'il avait déjà traitées. L'éventail, en effet, se prête à tous les genres de composition, et un artiste peut reproduire sur ses feuilles, en petit et avec une ornementation particulière. la plupart des sujets auxquels s'est déjà exercée sa fantaisie.

Les modèles d'éventails conservés dans l'œuvre d'Abraham Bosse portent ces titres : *le Jugement de Pâris, la Naissance d'Adonis* et *les Quatre âges.* Les collectionneurs les placent, en général, à la fin de ses principales séries, à côté de sept pièces rondes d'écrans à main. Ces gravures sont datées de 1637 et 1638; Abraham Bosse est né à Tours en 1602[2]. Il était déjà, à l'époque où il exécutait ces compositions, un maître d'un talent éprouvé, un artiste consommé et qui n'avait plus à attendre les leçons de l'expérience.

1. Ces modèles d'éventails n'ont pas échappé à la sagacité de notre confrère Octave Uzanne. *L'Éventail,* Quantin, éditeur.

2. Jal. *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire.*

LES QUATRE AGES

Modèle d'éventail, 1605 (?)-1676, par ABRAHAM BOSSE

A. Quantin, imprimeur-éditeur

Les éventails, au commencement du XVIIe siècle, portaient fréquemment des motifs mythologiques. La plupart du temps, le goût italien étendait son influence dans l'art de la décoration, et l'antiquité fournissait une large part d'inspirations. Les *Métamorphoses* d'Ovide étaient surtout un véritable livre de chevet pour bien des artistes; ils faisaient, en outre, de nombreux emprunts à quelques poèmes : l'*Aminta* du Tasse, le *Pastor Fido* de Guarini, et l'*Adone* du cavalier Marini, qui venait de paraître, dédié à Louis XIII, et qui était dans toute la force de son succès.

C'est presque un sujet galant que le *Jugement de Pâris*. On entrevoit les allusions flatteuses qu'il renferme : il n'est pas de composition qui convienne aussi délicatement à

une jeune femme. Abraham Bosse est un artiste adroit : il ne manque pas d'imagination et il sait s'attacher à des combinaisons ingénieuses; le style du *Jugement de Pâris* est pourtant un peu lourd; le maître n'a pas toujours l'allure vive, et les qualités qu'il possède, la fermeté, la vigueur, la concision, entraînent même une certaine lourdeur.

Dans le médaillon du milieu, le berger Pâris, assis au pied d'un arbre, donne la pomme à Vénus. Les trois déesses sont figurées dans un costume différent; on croirait voir des divinités de tentures mythologiques. Elles sont accompagnées d'un Amour qui tend son arc; cet Amour reparaît dans deux médaillons; l'artiste a encore répété des figures d'Amours dans le dessin assez capricieux qui forme la bordure.

Un sujet tel que la *Naissance d'Adonis* est assez délicat à traiter; un peintre moderne, épris du symbolisme et des fables antiques, en concevrait l'idée autrement qu'Abraham Bosse. Chez celui-ci, on retrouve presque absolument les procédés, les recherches emblématiques de la Renaissance. Et ce n'est point facile de peindre ou de dessiner une métamorphose. Il faut rendre avec esprit le moment incertain, la phase rapide où le corps humain abandonne sa forme pour entrer dans une vie matérielle. Les bras deviennent des branches, le buste s'entoure de feuillage, la tête s'efface sous un entrelacement de rameaux. Il y a là bien des difficultés d'expression; constatons néanmoins que ces obstacles n'ont pas arrêté les artistes qui ont aimé à rendre ces brusques changements, ces transformations rapides et presque insaisissables; car, au XVIe et au XVIIe siècle, les sujets de ce genre, consacrés déjà par les descriptions et les images des poètes, ont tenu une assez large place dans notre art.

La naissance d'Adonis a été chantée par Ovide : né de l'amour incestueux de Cinyre et de Myrrha, changée en arbre à myrrhe, Adonis s'élança hors de l'écorce de l'arbre maternel neuf mois après cette métamorphose. L'enfant était resté formé dans le sein de sa mère, et un concours de circonstances merveilleuses n'était point, au reste, inutile pour produire celui qui allait être le plus beau des mortels.

Le tronc de l'arbre s'ouvre et Adonis enfant en sort; voilà la scène représentée par Abraham Bosse. Myrrha a repris en partie sa forme humaine, bien qu'elle soit étroitement unie à l'arbre à myrrhe. Tous les détails de cet accouchement miraculeux sont exprimés dans cette gravure, et l'artiste n'est pas exempt de rudesse : il aurait pu voiler en partie cette nativité; mais le goût n'était point encore formé, l'expression passait avant tout, et les contemporains d'Abraham Bosse ne s'arrêtaient pas à une certaine trivialité, pourvu que le sujet fût retracé avec son caractère fantastique et que le graveur fît bien ressortir ce qu'il renferme de merveilleux et de surprenant.

Autour de l'arbre s'empressent des nymphes qui viennent recevoir l'enfant; l'artiste a suivi, sans trop l'altérer, le texte d'Ovide : « L'arbre semble en travail, il se courbe et pousse des gémissements redoublés; il est baigné de larmes qui s'échappent de son écorce. Lucine, attendrie, s'approche de l'arbre en souffrance, elle y porte ses mains et prononce les paroles propres à l'accouchement. » Abraham Bosse a retracé, dans deux autres médaillons, les amours de Vénus et d'Adonis, et la mort du jeune homme, que Cypris couvre encore de baisers sans pouvoir le ranimer. Entre ces scènes se déroule, sur le fond de l'éventail, une décoration riche et abondante, formée de figures d'Amours, de guirlandes de fruits, d'écussons, de carquois : décoration tout à fait italienne, tout à fait conforme au goût du temps, et qui devait convenir à merveille à une composition mythologique.

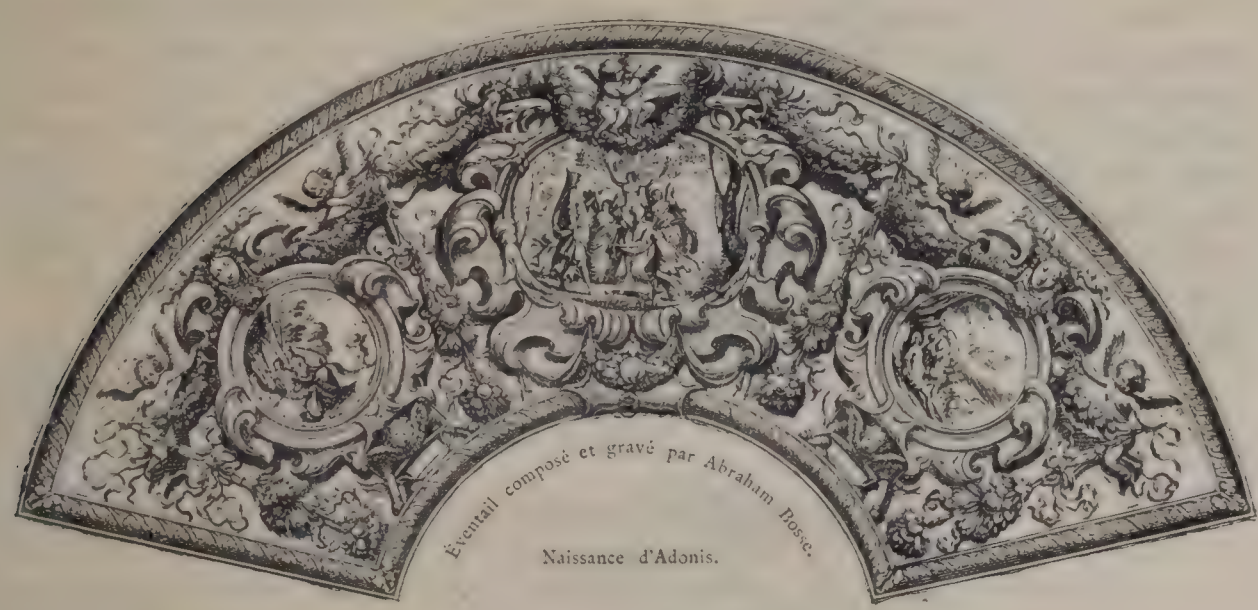
Cet éventail était probablement destiné à une accouchée. Voyez, dans les suites d'Abraham Bosse, cette gravure où une jeune femme en relevailles reçoit ses amies et ses voisines, qui lui apportent chacune un cadeau. Un éventail semblable à celui-ci n'était point fait pour une petite bourgeoise; mais quel charmant cadeau à faire à une jeune femme élégante, aimant les arts, et habituée par la lecture aux images allégoriques et au langage voilé et subtil de la peinture et de la poésie! La jeune mère pouvait croire que son fils avait la beauté d'Adonis; l'esprit ne s'accoutume-t-il pas à tous les mensonges, quand il est flatté par l'évocation ingénieuse de quelques idées agréables et séduisantes?

Dans cette composition comme dans le *Jugement de Pâris,* Bosse sacrifiait assez docilement au goût du jour; il adoptait les galanteries à la mode; il est revenu librement à sa nature dans un autre éventail, *les Quatre âges,* le plus remarquable, en somme, de ceux qu'il a exécutés. Il y redevient l'artiste que nous connaissons, l'observateur exact de la vie humaine, le maître sérieux, austère, tant soit peu sentencieux et doctrinaire. S'il n'échappe pas encore au symbole, il est plus humain; le moraliste des *Vierges sages* et des *Vierges folles* reparaît devant nous. Nous avons sous les yeux les quatre phases de l'existence humaine, représentées par des personnages de la vie réelle. Admirez la vérité des physionomies, regardez les costumes, les gestes de ces enfants, de ces adolescents, de ces vieillards; Abraham Bosse a retracé encore ici, avec une fidélité exceptionnelle, les gens et la société de son temps.

Cet éventail renferme quatre médaillons; voici les jeux de l'enfance, les rêves amoureux de la jeunesse, et l'amour sérieux et raisonnable de l'âge mûr; voici la vieillesse paisible assise au coin du feu. Nous avons déjà rencontré ces quatre sujets, avec les mêmes titres, dans les compositions allégoriques de Bosse; il les a aussi reproduits dans les écrans. Sujets symboliques traités bien des fois par les maîtres flamands, par les maîtres allemands, conception du moyen âge qui se perpétuait, grâce à la fidélité qu'obtiennent

certaines idées à travers les siècles, malgré les fluctuations et la mobilité du goût! Ce n'était pas, à coup sûr, un éventail réservé à une jeune femme, que celui où était retracée cette donnée philosophique; mais, sous le règne de Louis XIII et sous la régence d'Anne d'Autriche, la France a traversé des moments où dominaient un certain piétisme, un certain rigorisme de mœurs. La légèreté n'était pas toujours de mise : le gouvernement de l'État avait été confié à un cardinal; des édits sévères frappaient les exagérations du luxe. Une dame âgée, un peu pieuse, pouvait parfaitement rechercher cet éventail des *Quatre âges,* qui lui rappelait, comme un livre de prières, le terme assigné à la vie, et qui reportait aussi, par moments, sa pensée vers les riants souvenirs de la jeunesse et les amusements naïfs de l'enfance.

Abraham Bosse, nous l'avons dit, était partisan d'une leçon de ce genre : il préférait



sans doute cette composition à d'autres qu'il avait traitées, en y apportant peut-être une conviction moins profonde. Lequel de ces sujets a été le plus apprécié? c'est ce que nous ne saurions dire. On ne retrouve pas toujours, en matière d'art, l'impression que des œuvres ont laissée, même quand elles sont goûtées de tout le monde. Abraham Bosse a-t-il peint lui-même quelques-uns de ces éventails? Nous ne pouvons répondre à cette question : dans ses écrits, dans ses traités qui, on le sait, sont assez nombreux, Bosse se vante aussi d'être peintre; mais ces esquisses, ces gravures semblent faites pour être reproduites par d'habiles praticiens qui allaient vite, et qui répétaient au pinceau et à l'aquarelle chaque sujet qu'on venait leur demander.

L'éventail n'a jamais été à la mode comme au temps de Louis XIII : les femmes le portaient suspendu par une chaîne à leur ceinture, avec un miroir, des étuis et une montre; c'était un ornement indispensable, un compagnon inséparable. Les marchands s'ingéniaient à chercher d'élégants modèles; l'épouse, la jeune fille, l'enfant avaient leur éventail. Et quand on examine l'œuvre d'Abraham Bosse, quand on feuillette, même d'un doigt négligent, ses gravures si vivantes et si parlantes, on trouve que l'éventail joue un grand rôle dans les scènes qu'il nous présente. La jeune femme le tient à la main, quand elle se promène au bras de son cavalier; elle en joue en écoutant les propos d'un galant; elle l'agite lorsqu'elle est au bal; elle s'en sert doucement, pour se rafraîchir le visage, dans les jardins qu'elle traverse; elle le garde encore près d'elle en visitant les prisonniers et

les pauvres. Abraham Bosse place l'éventail jusque dans les mains des femmes allégoriques qui symbolisent pour lui les cinq sens.

Dans le coin d'un écran, il a répété une figure de jeune dame qui s'évente, précédée d'un petit Amour qu'on prendrait pour un page et qui tient un parasol et une flèche. Au-dessus de cette figure on lit des vers — un rondeau, placé là en guise d'explication :

Qu'un esventail dans la chaleur
Semble oster de cette couleur,
Dont votre teint rougit encore.
Vous ressemblez presque à l'Aurore
A cause de cette rougeur...

Nous ne citerons pas ce rondeau en entier; les poésies qui accompagnent une gravure sont, en général, assez fastidieuses, et Bosse, pour un artiste universel, n'était point un poète de premier ordre, si toutefois il est lui-même l'auteur de ces strophes. Ajoutons qu'elles se terminent par un trait assez cru, et qui est loin d'être du meilleur goût. Il nous suffit d'avoir suivi l'artiste dans ses œuvres et d'avoir analysé quelques compositions peu connues. Ces esquisses caractéristiques appartiennent, en résumé, à l'histoire de notre goût, et elles sont précieuses à ce titre; elles nous permettent même, à elles seules, d'assigner à leur auteur une place distincte et originale parmi nos principaux maîtres décorateurs.

ANTONY VALABRÈGUE.

Le marchand d'éventails dans la galerie du Palais, par Abraham Bosse.

L'ÉTÉ : LA DAME A L'ÉVENTAIL

Composition d'Abraham Bosse, 1605 (?)-1676

A. Quantin, imprimeur-éditeur

L'ÉTUDE DES ORNEMENTS

Lorsque dans les musées et les expositions on étudie les choses qui servent à en parer, à en embellir une autre, à la rendre belle, c'est-à-dire les ornements et leurs applications nombreuses aux œuvres si éloquentes des maîtres, on arrive à reconnaître que ces additions élégantes et variées sont composées, dans leurs ensembles et dans leurs détails, suivant certaines lois générales. On voit également que, depuis la simple répétition de points et de lignes jusqu'aux arabesques les plus fantastiques et aux frises les plus compliquées, les éléments qui servent à les former sont puisés dans l'un quelconque des trois règnes de la nature. Le champ où l'ornemaniste peut recueillir ses inspirations et prendre les données de son travail est ainsi des plus vastes : il embrasse toute la création et son art devient un art encyclopédique. Toutefois, son imagination est si puissante, ses aspirations si étendues, que ce domaine, qui paraît sans bornes, il l'a encore trouvé trop petit. Il s'est vu obligé de l'agrandir pour créer des ornements qui pussent répondre à son insatiable besoin de variété et satisfaire les désirs de son imagination créatrice. Alors il ne s'est plus contenté de copier, en les pliant à ses caprices, les modèles en nombre infini que lui offrait l'univers, *additus naturæ*, il les a interprétés, modifiés et transformés, et, comme si cela encore n'était pas un aliment suffisant à sa pensée, il en a, par de savantes combinaisons ou d'heureux mélanges, inventé de nouveaux, suivant la grande loi de la nature, celle de la combinaison des lignes et des formes. De ces trois sources : la copie, l'interprétation, l'invention, sont nés tous ces innombrables motifs, toutes ces manifestations de l'amour du beau et du luxe, semés sur tout ce qui nous entoure, aussi bien dans notre habitation, notre mobilier et notre costume que dans nos villes, nos monuments et nos places publiques. Ajoutons aussi à cette multitude de variétés celle provenant des modifications que leur ont fait subir les peuples selon leur caractère et leur génie, leur civilisation et leurs tendances, et nous voilà en présence de créations égales en nombre aux mots qu'a pu former l'homme avec le seul secours des vingt-cinq lettres. Et cependant, comme pour les mots, il a suffi et il suffira de combiner entre eux quelques éléments, ceux que nous désignons sous le nom géné-

J. Fasserent

rique de types élémentaires de l'ornementation, car toutes ces manières d'être, quelque diverses qu'elles puissent être, se groupent et se réduisent par analogie. De plus, dans ces groupes rentre non seulement tout ce qui a pu être inventé, mais rentrera encore tout ce qui pourra l'être, puisque ces groupes répondent eux-mêmes aux *familles des formes,* qui ont permis de les établir et de les classer.

Tous les types élémentaires ont dès lors leur origine dans la nature; ils dérivent : les uns des lignes des minéraux et des figures régulières de la géométrie (bandes et rayures, chevrons, grecques ou méandres, étoiles, entrelacs, postes, etc.); les autres des plantes et des fleurs, cette décoration naturelle de nos parcs et de nos jardins (feuilles diverses, fleurons, guirlandes, palmettes, rosaces de fleurs, etc.); les derniers, des animaux et de notre propre image (bucrânes, griffons, mascarons, chimères, cariatides, etc.). Il ne nous est pas permis de les citer tous et de les placer dans leur ordre; quoique montrant à quelle grande division ils se rattachent, cette liste n'aurait peut-être que le triste attrait d'une trop longue nomenclature. Qu'il nous suffise de dire que si les premiers relèvent seuls directement des formes primitives et sont composés d'après elles, les autres, quoique pris à d'autres sources, ne seront jamais établis que suivant les dispositions primordiales ou les superpositions de ces premiers, qui leur servent de réseaux ou d'appuis, sur lesquels ils viennent s'élever ou se coucher, s'arrondir ou serpenter, s'épanouir ou se clairsemer.

En étudiant à part chacun de ces éléments, on arrivera à faire du dessin d'ornementation et de son application un travail raisonné et intelligent; et, que l'on soit juge ou opérateur, on agira toujours avec discernement. Car non seulement on aura appris à représenter et à connaître ceux qui existent, on saura leurs origines, leur sens, leurs emplois et leurs diverses configurations principales, mais encore, voyant comment les devanciers s'y sont pris et quels sont les principes qu'ils ont suivis pour arriver à de semblables résultats, on pourra soi-même, dans la recherche de nouvelles variétés de ces décorations, suivre leur marche et régler sagement l'instinct et la fantaisie qui voudraient s'écarter par trop du besoin d'ordre que réclame la beauté.

C'est en étudiant avec soin, en analysant convenablement les chefs-d'œuvre et surtout en évitant les systèmes bâtis d'avance, que l'on pourra arriver à rétablir cette histoire pleine d'enseignements. Elle ne doit pas être le résultat de la passion mal raisonnée de vouloir tout régler *à priori;* elle ne sera ni trop excessive ni trop absolue. Elle ne doit être que la constatation de faits existants. C'est du moins ce que nous avons cherché en nous livrant à de semblables études, et ce que montreront peut-être les quelques exemples joints à ces idées générales : exemples pris sans ordre et au hasard dans l'ensemble méthodique dont la longueur dépasserait et la patience des lecteurs et les bornes qui nous sont assignées.

GRECQUES ET MÉANDRES.

Après les combinaisons simples de lignes brisées, la première conception qui s'offrit à l'esprit de l'artiste créateur en ce genre fut celle d'une dent plus riche d'aspect et par conséquent plus mouvementée et s'ornant elle-même par ses replis nombreux. Il la trouva dans une modification compliquée du denticule, qu'il transforma entièrement en l'allégeant avec bien peu de chose, pour créer un des motifs élémentaires les plus gracieux et les plus répandus.

Les deux noms *grecque* ou *méandre* s'appliquent à ce type d'ornementation et désignent *tout ornement composé de lignes ou de bandes droites se repliant en crochets*

régulièrement sur elles-mêmes. Par la répétition de son motif sévère et qui rappelle vaguement un personnage, la tête inclinée, recouvert du vêtement sacerdotal, cet ornement présente à nos yeux l'image d'une suite non interrompue de gens sérieux marchant à pas comptés et à distances égales. « Ces lignes arides, comme dit M. Ch. Blanc, deviennent imposantes parce qu'elles ont un caractère processionnel et qu'elles semblent obéir à un ordre mystérieux ou se conformer au rythme d'une harmonie grave, lente, cérémoniale. » Nous donnerons pour premier exemple la grecque qui orne la partie moyenne du soubassement d'un temple grec (fig. 1); elle est formée d'une simple ligne gravée en creux. Le second exemple que nous prendrons provient d'une bordure d'un plafond (fig. 2) composée par Serlio et formée d'un méandre dessiné par une bande. Ici les crochets se brisent plusieurs fois sur eux-mêmes, et s'enchevêtrent de sorte que ce motif plus compliqué a quelque chose du labyrinthe, mais du labyrinthe géométrique facile à débrouiller. Toutes ces lignes parallèles entre elles s'unissent et rivalisent concurremment pour atteindre au même but. Elles sont là, en quelque sorte, comme la représentation du travail de l'esprit en méditation, de la réflexion serrée et opiniâtre, de la pensée repliée sur elle-même pour poursuivre la résolution d'un problème compliqué. Ce méandre indique une suite de raisonnements et, par conséquent, lui aussi, comme le premier, il exprime une marche, une course réglée et méthodique. De ces deux versions quelle est celle qui a donné naissance à la grecque ? ou bien encore faut-il voir dans cet élément de décoration la représentation régularisée des vagues d'une mer calme comme le prétendent certains auteurs ? On ne peut rien affirmer ; et, quoique les deux premières interprétations nous semblent les meilleures, nous sommes contraint de n'y voir, pour cette fois, que conjectures se conformant au caractère poétique et imagé des anciens. Toutefois, à coup sûr, les créateurs de la grecque, en la composant, n'ont pas été indifférents à de semblables impressions symboliques et, soit qu'ils les aient cherchées, soit que le hasard des combinaisons diverses d'une simple ligne les leur ait offertes, ils n'en ont pas moins trouvé une expression de calme, de dignité, de recueillement, de mesure d'un effet saisissant. Et cela, ce sens physique répondant au sens moral que nous attribuons au méandre, ils l'ont trouvé à des époques différentes et dans des pays fort éloignés les uns des autres. Car si pendant longtemps on a cru que ce type élémentaire avait été créé par l'esprit inventif des Grecs, il nous faut reconnaître que jusqu'à ce jour on avait été dans l'erreur. C'est ce que nous ont appris presque tout récemment, d'une part, les études des savants qui embrassent un champ plus vaste et pénètrent les mystères de l'art ancien ; d'autre part, une des plus curieuses et des plus révélatrices des expositions organisées par l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, celle de 1869, qui renfermait les trésors des pays orientaux. Le méandre se retrouve chez les Chinois et les Japonais avec toutes ses modifications de position et de richesse, chez les Mexicains, les Indiens, etc., dans tous les temps, et si l'on remonte le cours des âges on le voit déjà employé par les peuples primitifs bien avant la période initiale des essais des Grecs dans l'art de la décoration. Il en résulte que les désignations de grecque et de méandre (grecque, mot qui s'explique par lui-même et méandre, qui vient de Μαίανδρος, Méandre, nom d'un fleuve d'Ionie célèbre par ses sinuosités), ne sont pas rigoureusement vraies et bien appropriées. Quoi qu'il en soit, si elles n'ont pas le mérite de rappeler l'origine de cette création charmante, elles ont du moins celui de nous

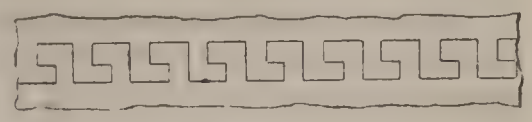


Fig. 1.

Fig. 2.

indiquer le peuple qui en a tiré le meilleur parti, fait un usage constant et varié, et qui l'a appliquée avec le plus de discernement et de justesse. Aussi ce sont les deux seules employées : le mot « frette », qu'on leur a quelquefois attribué, n'est en usage que dans l'art héraldique, où il désigne des barreaux entrelacés, et le mot « guillochis » ne doit être donné qu'à des entrelacs ou à des croisements de lignes ondées ou rayonnantes.

De ce qui précède il est facile de voir que la grecque a deux éléments constitutifs : l'un est le crochet, ou par définition la droite brisée à angles droits pour revenir régulièrement sur elle-même ; l'autre est son mouvement continu, sa marche, marquée par la répétition dans un sens déterminé de ce crochet formé. Le premier est un motif obtenu par des horizontales et des verticales se coupant à angle droit et dont la détermination du nombre des brisures, c'est-à-dire la cadence, la mesure, ce quelque chose de musical qui règne en la grecque, est, comme en musique, fixé par le temps. On appelle temps d'une grecque *l'élément d'angle formé d'une ligne verticale et d'une ligne horizontale,* ou tout simplement, par extension, la quantité de lignes horizontales qui servent à constituer la grecque. Ainsi la figure ci-contre (fig. 3) vous montre une grecque à trois temps, *a, b, c,* provenant d'une poterie grecque. Il y a des grecques à quatre, à cinq, à six, à sept temps, etc. ; mais plus généralement à trois, à quatre et à cinq temps, dont voici des exemples tirés : le méandre (fig. 4) à quatre temps d'un frontispice de Petitot, A ; celui à cinq temps d'une terre cuite grecque, B ; celui à six temps d'une hydrie italo-grecque, C, et celui à sept temps d'un bronze chinois, D. Le second principe qui est, avons-nous dit, celui de mouvement, est réglé d'une part par la direction que suivra l'ornement, c'est-à-dire, par deux lignes tracées parallèlement à la forme à décorer, et, d'autre part, se trouve régularisé dans sa marche par la répétition même des motifs qui doivent être reliés les uns aux autres à une distance égale à celle qu'on a constamment observée entre leurs replis. Ainsi guidés et réunis, tous les éléments forment une suite régulièrement continue, se déroulant avec lenteur et faisant de la grecque un ornement courant, forme sous laquelle elle est le plus employée et le plus conforme aux idées qu'elle fait naître. Aussi, pour arriver à un tel résultat, avant d'établir cet ornement, on aura soin de tracer tout d'abord un canevas, un réseau sur lequel on opérera sûrement ; on tracera, par exemple, les lignes parallèles a h, c d de la bande de direction, puis les parallèles (fig. 5) horizontales et verticales *ef, gh, if... mn, op, qr...* en nombre égal au nombre de temps que doit avoir le crochet, type de la forme que l'on aura adoptée ; on marquera des carrés *e n v u, x z, y w,* etc., en ayant soin de laisser entre chaque carré l'espace *u v, x y* d'une petite bande, et enfin on dessinera la grecque en suivant sa marche, c'est-à-dire en joignant *n, e ; e, u ; u, 1 ; 1, 2 ; 2, 3 ;* etc. Constituée de cette façon, c'est-à-dire formée d'une simple ligne, la grecque n'est principalement employée que pour la céramique, la damasquinure, la peinture, la gravure sur métaux, les vitraux peints ou gravés, quelques étoffes et sur les objets de petites dimensions.

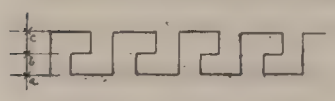


Fig. 3.

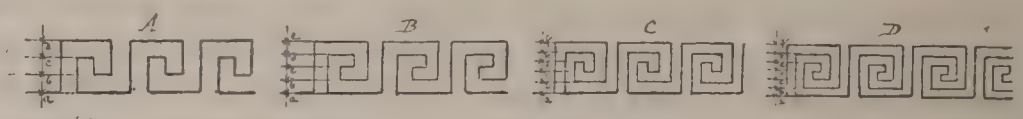


Fig. 4.

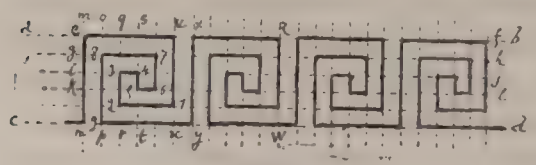


Fig. 5.

Le plus souvent, la grecque est formée par une petite bande tracée en prenant pour axe la grecque que nous venons d'apprendre à construire et telle que nous la montre la

figure théorique ci-jointe (fig. 6). L'on a ainsi un méandre ayant du corps, comme l'exemple que j'emprunte à un modèle de porte en serrurerie par Lalande (XVIIIe siècle), modèle gravé en entier dans la *Revue des Arts décoratifs*. Cette manière d'être nouvelle de la grecque est très employée, non seulement en marqueterie, en mosaïque, en sculpture, c'est-à-dire dans les industries où les matières premières sont des corps solides, mais encore en gravure et en peinture.

Fig. 6.

Ainsi établie, la grecque se rencontre très souvent aussi accompagnée d'une épaisseur figurée et disposée de façon à représenter la bande comme éclairée à quarante-cinq degrés. Dans ce cas, l'épaisseur a presque toujours la même largeur que la bande et le vide du fond, comme dans ce méandre relevé sur un meuble en marqueterie (fig. 7). Toutefois, pour varier cet élément et chercher à rompre sa trop grande régularité, les compositeurs se sont permis de s'écarter de la règle générale, et ils ont établi des grecques plus étroites ou plus larges que l'espace existant entre leurs replis. De même, ils ont agi pour la grecque avec épaisseur, et cela assez souvent, particulièrement en peinture et en mosaïque. Ils ont alors formé leur méandre en lui donnant moins de largeur que d'épaisseur, d'autres fois en laissant l'épaisseur plus étroite. Voici des exemples qui (fig. 8 et 9 *bis*) peuvent donner une suffisante idée des nouvelles ressources décoratives ainsi obtenues.

Fig. 7.

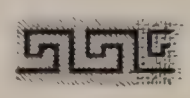


Fig. 8.

Lorsqu'au lieu de suivre une marche en ligne droite la grecque circule suivant une courbe, les lignes horizontales qui la forment deviennent des lignes curvilignes et parallèles, et les verticales (fig. 10) ne sont plus que les rayons de la courbe de direction. Il s'ensuit que l'ornement perd un peu de sa forme et de son caractère primitifs. Cependant nous devons nous hâter d'ajouter que toutes ces différences théoriques sont peu sensibles dans la pratique, au point de vue de l'aspect, lorsque l'on a assez de goût, comme les auteurs des beaux vases et des superbes coupes de l'art grec, pour ne pas trop s'écarter de la forme du carré, c'est-à-dire pour savoir proportionner la largeur de chaque motif à la longueur des rayons, comme l'indique ce croquis représentant une grecque formant bordure à l'extrémité intérieure d'une coupe antique.

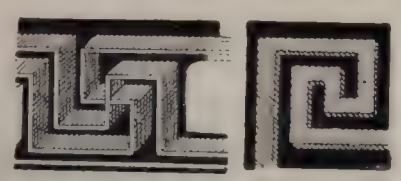


Fig. 9.

Fig. 10.

En sculpture et en modelage, les méandres formés par une bande deviennent solides et s'enlèvent en saillie avec une épaisseur variable, mais ne dépassant pas en hauteur la largeur de la bande (fig. 11), comme l'indique ce fragment de grecque encadrant une plaque de fonte pour fond de cheminée.

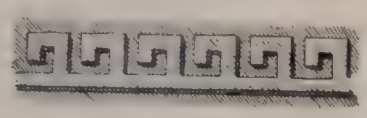


Fig. 11.

D'autres fois, au lieu de composer la grecque par une bande, l'artiste la trace simplement par une ligne, et il l'agrémente et l'accuse en remplissant l'intérieur du crochet et la bande du bas soit par des

matières différentes, comme en marqueterie, en émaux cloisonnés, etc., soit en peinture par une couleur différente de celle du fond ou par la même couleur (fig. 16), mais à tons diffé-

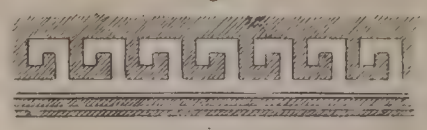


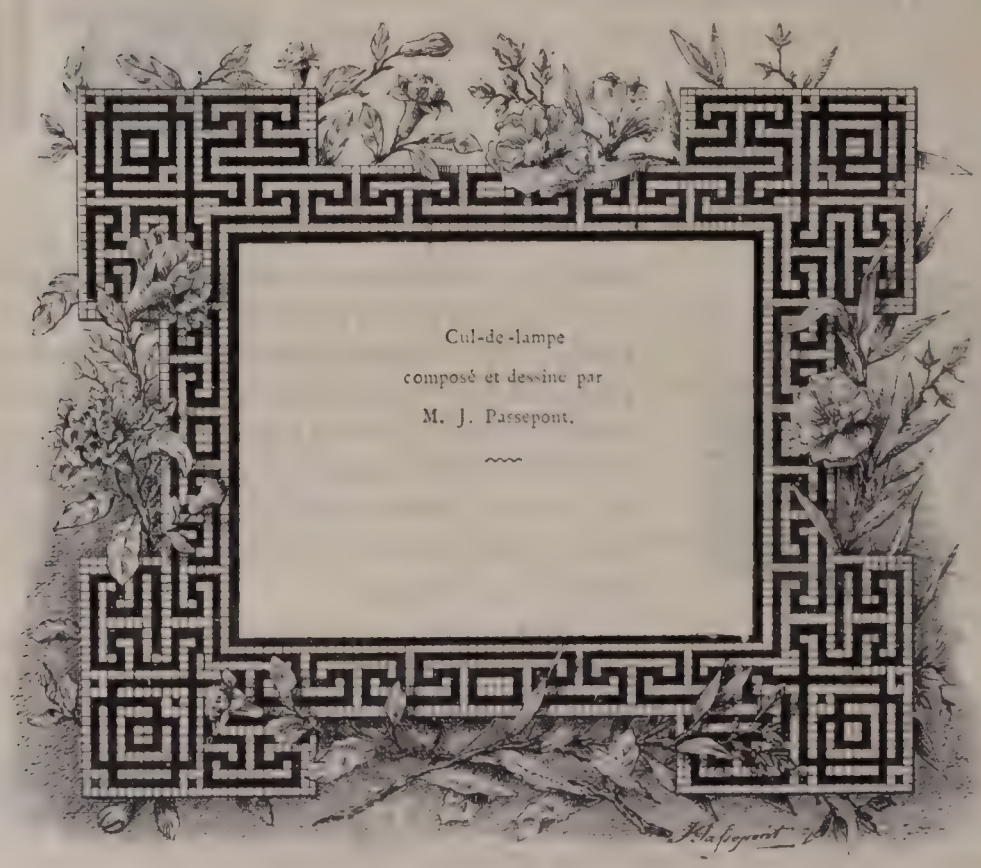
Fig. 12.

rents. Telle est la grecque qui, à la Bibliothèque nationale de Paris, court au bas des panneaux décoratifs de la salle de lecture.

Enfin les grecques peuvent être accompagnées de filets ou de bandes parallèles, situées de l'ornement à une distance égale au vide laissé entre ses brisures. Cette addition ajoute encore quelque chose au sens et à la décoration du motif en accusant sa marche et en la réglant. Aussi les exemples en sont très nombreux et semblent montrer qu'il devrait toujours en être ainsi dans les œuvres sérieusement étudiées et comprises. Un dessin spécial est inutile, ceux que nous donnons dans le cours de cette étude seront suffisants.

J. Passepont.

(A suivre.)



SAUVREZY

Un des artistes les plus distingués de notre temps, une des gloires modernes de l'ébénisterie[1], Sauvrezy, est mort à Paris le 1er mai dernier. Son nom restera dans la mémoire de tous les amateurs de goût, de tous ceux qui savent apprécier une œuvre d'art pour ce qu'elle vaut réellement, qu'elle soit ancienne ou contemporaine, et qui apprécient l'originalité, l'esprit, la grâce d'un meuble. Le nombre en est, hélas! assez rare. Sauvrezy est un des quatre ou cinq ébénistes de ce siècle qui aient su donner à un bureau, à une simple chaise, à une crédence, à une table, le cachet personnel de son talent, qui était la grâce, la délicatesse, une distinction particulière, quelque chose de tendre, de féminin, de tout intime. Il est telle de ses œuvres qui, par l'élégance de son profil, par la couleur du bois, admirablement appropriée à la forme et à l'usage du meuble, est une œuvre accomplie, digne des modèles légués par les siècles passés. Nul mieux que lui n'a interprété la Renaissance avec charme, aisance, pureté et intelligence. On se rappelle sa belle crédence qui figura l'an passé dans la salle du mobilier contemporain, à l'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs. On se souvient encore de sa vitrine japonaise, simple caisse de verre circonscrite par une fine et nerveuse bande de bois, d'un jet si libre et si heureux que l'on s'arrêtait charmé devant tant d'élégance, obtenue par un dessin si sobre et si sûr.

Sauvrezy a eu une existence toute de labeur, que son imagination un peu romanesque ne fit jamais dévier. Né à Laon en 1815, il y apprit les premiers éléments de l'ébénisterie dans l'atelier d'un pauvre homme qui avait gardé les anciennes traditions de « l'honnêteté du bois », et qui, revoyant plus tard son élève médaillé aux expositions, pensa mourir d'orgueil. A seize ans, Sauvrezy vint à Paris chercher fortune et s'embaucha chez un fabricant du Marais, bon ébéniste, mais qui ne faisait point de sculpture. C'était le moment où les doctrines du père Enfantin faisaient tant de prosélytes. Le jeune garçon se laissa séduire, et ce n'est pas sans un certain attendrissement qu'il nous racontait encore, il y a à peine quelques semaines, ses naïfs enthousiasmes, alors

1. Le mot est d'Auguste Luchet qui, dans son volume sur l'*Exposition de 1867*, a rendu pleine justice au talent du maître ébéniste, s'irritant déjà qu'on ne reconnût pas, comme on l'eut dû, son rare mérite et disant : « Notre époque aura sur la conscience Sauvrezy méconnu. »

qu'il marchait fièrement dans les rues de Paris avec le costume obligatoire de la secte phalanstérienne : le gilet de couleur, le veston sombre, sans collet, et le béret. Ce fut autant pour se perfectionner dans son métier que pour répandre la bonne parole, en apôtre convaincu, qu'il partit dans le Midi. Il resta trois ans à Marseille, apprit à y faire de la sculpture sur bois et apporta aussitôt dans cet art le goût délicat, un peu précieux, qui était au fond de sa nature. Il alla ensuite à Lyon, où Baltard le père lui donna des travaux; puis il revint se fixer définitivement à Paris.

Il n'avait pas cessé d'apprendre, étudiant tout ce qui pouvait le perfectionner dans son art, suivant les cours de dessin de Lequien père, ceux de l'Association polytechnique, achetant des livres et apprenant les principes d'architecture. Il s'établit donc à son compte après la révolution de 1848, et trouvant dans la pleine liberté de son allure la fleur d'originalité qui lui était propre, il se mit à composer des meubles qui obtinrent bientôt du succès auprès des amateurs intelligents de la France et de l'étranger. Le duc de Terra Nova, le prince Woronzoff, le baron Stieglitz, MM. Decaen, Crémieux, Lerousseau, le docteur Mainzer, le colonel Salvador, Mme Fargueil possèdent de lui des œuvres charmantes. M. Gustave Pereire, qui s'est montré pour Sauvrezy, jusqu'au dernier jour, le plus parfait galant homme en même temps que le plus dévoué de ses admirateurs, a de lui de vraies merveilles. Le public va pouvoir d'ailleurs se rendre compte bientôt de la valeur d'un homme comme Sauvrezy. Je suis heureux, en effet, d'apprendre que sur l'initiative de M. Antonin Proust le comité de l'Union centrale des Arts décoratifs a décidé qu'une exposition des œuvres de l'éminent ébéniste allait être organisée, au mois de juin, dans les salles du musée au palais de l'Industrie.

M. Antonin Proust a prononcé sur le cercueil de Sauvrezy de généreuses paroles. Il a rappelé le succès obtenu par cet homme doux, simple et savant, à la dernière Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs, et regretté de n'avoir pu alors obtenir la décoration de la Légion d'honneur, qu'il avait demandée au ministre pour récompenser cette vie si bien remplie. Hélas! cette croix bien légitimement ambitionnée par Sauvrezy, et qui aurait été comme un baume pour ses souffrances physiques, elle n'est pas venue! N'est-ce pas un mot vain que la justice humaine, et les gens de talent ne savent-ils pas que les récompenses brillantes sont moins faites pour les maîtres héroïques et modestes que pour les hommes médiocres, courtisans de la fortune? La vraie récompense du génie est dans la seule conscience de sa supériorité, dans l'âpre jouissance du devoir accompli.

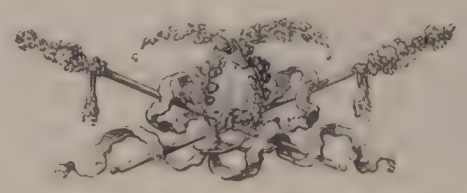
En quelques mois, voici trois ébénistes de valeur qui tombent : Beurdeley père, Godin, Sauvrezy. Que ceux qui restent s'inspirent de leurs exemples et qu'ils se souviennent qu'en leurs mains reposent les destinées d'une des formes les plus charmantes de l'art français!

V. CH.

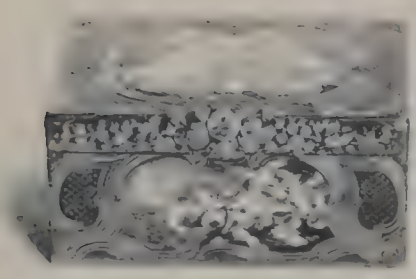
ERRATUM. — Une erreur de mise en page s'est produite dans l'article de M. Gerspach sur Théodore Deck, qui a paru dans le numéro d'avril.

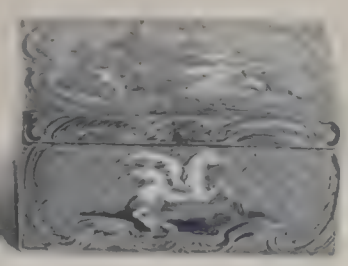
Le paragraphe, page 293, commençant par les mots :

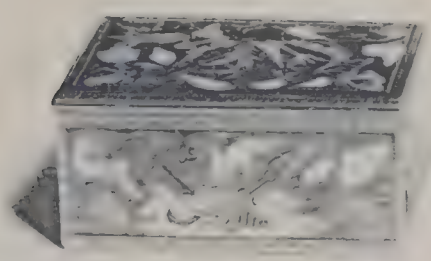
En décembre 1851 et finissant par les mots : *des ornements et une inscription allemande de couleurs rouge brique et blanche,* doit être reporté, page 292, après la phrase finissant par les mots : *le Minotaure d'après Canova, et le groupe de Laocoon.*

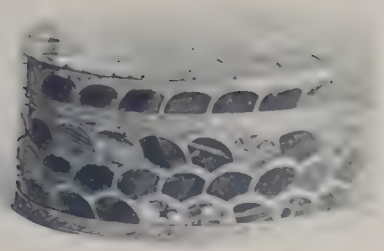


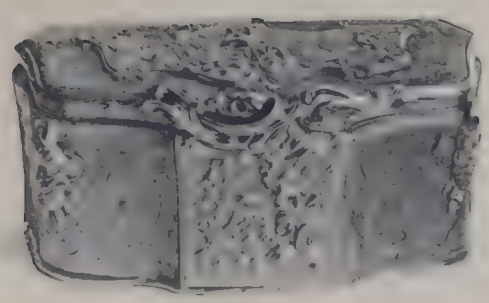
L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. QUANTIN

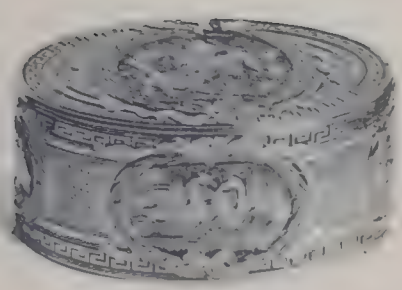








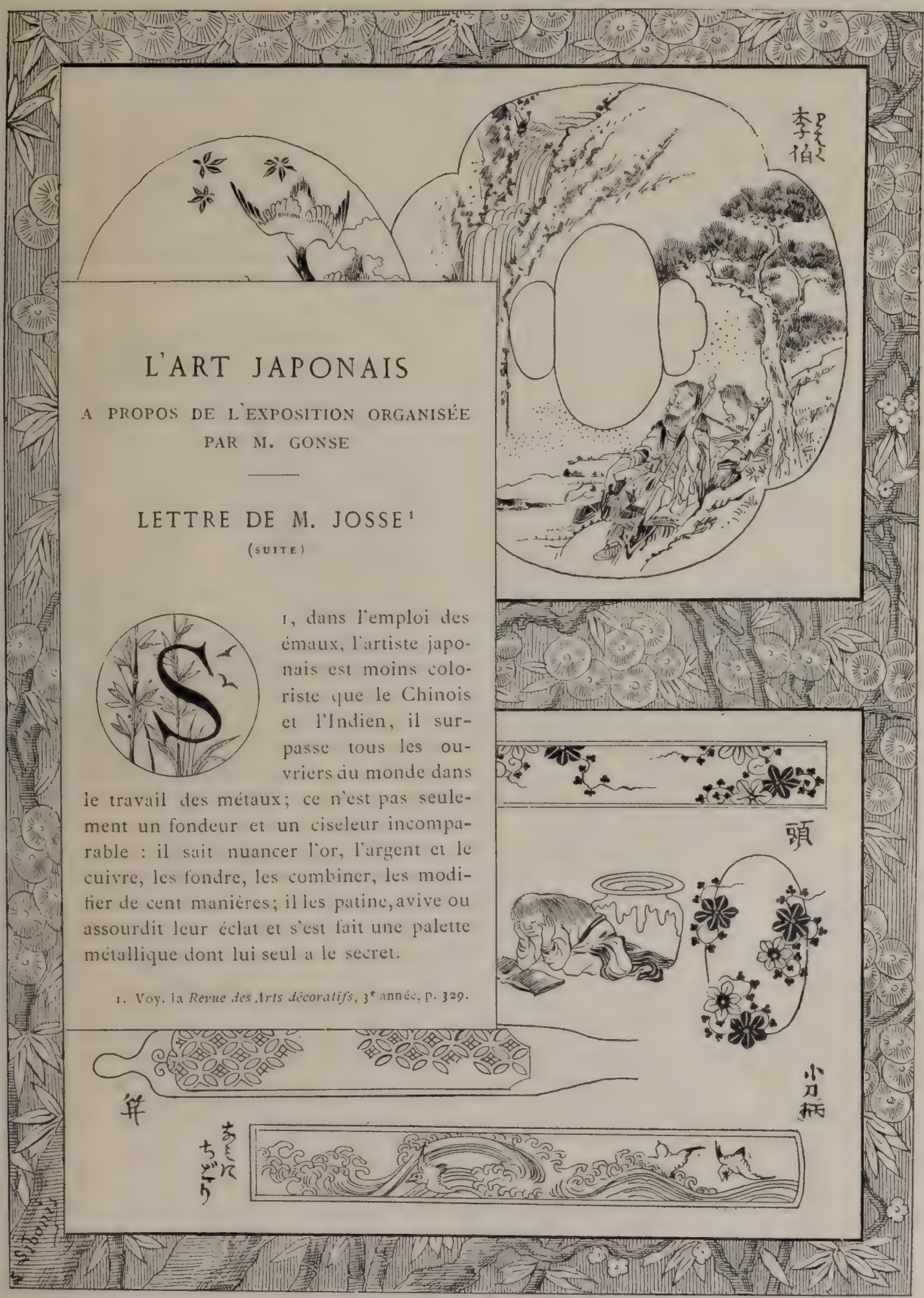




BOITES ET BONBONNIÈRES (XVIIIE SIÈCLE)

(Collection du Musée du Louvre)

Imp A Qua



L'ART JAPONAIS

A PROPOS DE L'EXPOSITION ORGANISÉE PAR M. GONSE

LETTRE DE M. JOSSE[1]

(SUITE)

Si, dans l'emploi des émaux, l'artiste japonais est moins coloriste que le Chinois et l'Indien, il surpasse tous les ouvriers du monde dans le travail des métaux; ce n'est pas seulement un fondeur et un ciseleur incomparable : il sait nuancer l'or, l'argent et le cuivre, les fondre, les combiner, les modifier de cent manières; il les patine, avive ou assourdit leur éclat et s'est fait une palette métallique dont lui seul a le secret.

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, 3e année, p. 329.

Par son tempérament, le Japonais est plus orfèvre que bronzier, plus bijoutier qu'orfèvre, et c'est chose étrange à constater chez un peuple où le bijou ne tient aucune place dans la parure. S'il n'a pas pour lui-même cette coquetterie, le Japonais aime à parer de mignons ornements, ses meubles, ses armes, ses ustensiles familiers; les plus fins bijoux d'or sont ceux qu'il attache à la poignée des sabres, les gardes de ceux-ci sont mieux ciselées qu'un bracelet de la Renaissance. Boîtes à pharmacie, théières d'argent, netzkés, bonbonnières, manches de couteaux, cabinets à tiroirs, tuyaux de pipes, bols à couvercles, vases à fleurs sont prétextes à la décoration la plus élégante, la plus capricieuse, la plus fine. C'est ce merveilleux travail dont nous admirions la variété, vous en souvenez-vous? un jour que vous m'aviez ouvert les tiroirs où dormaient les richesses de votre collection, avant qu'elles fussent offertes à la curiosité publique.

Je l'ai dit en commençant, il y a danger à suivre pied à pied les artistes japonais, à copier leurs dessins, à leur emprunter les formes; mais il est utile d'étudier leur méthode, il faut surprendre le secret de leurs procédés, pénétrer la raison des effets nouveaux. Ce qui a été fait pour l'émail, il le faut tenter pour l'alliage des métaux; c'est là peut-être qu'est le plus sûr élément de renaissance de notre orfèvrerie.

Brillante et colorée au moyen âge, enrichie de pierreries, parée d'émaux, l'orfèvrerie s'est éteinte peu à peu; ses nuances s'effacent à mesure que le foyer artistique quitte Byzance pour Venise, Venise pour Florence, et remonte en Allemagne et en France. Les couleurs se lavent et se fondent, les gemmes se détachent l'une après l'autre, les émaux assourdissent leurs tons, l'or n'est plus qu'une dorure, la dorure n'a plus sa belle couleur ambrée, elle revêt des douceurs verdâtres et pâlit jusqu'au blanc de l'argent. La ciselure même qui bossuait si grassement les vaisselles du XVIIIe siècle, la ciselure qui donnait des lumières et des ombres, la ciselure s'en est allée et la vaisselle plate d'aujourd'hui, blanche, froide, ennuyeuse et fade, n'a plus sur la nappe d'un festin la note vibrante et joyeuse des vieux vidercomes de Nuremberg ou des nefs plus anciennes dont s'enorgueillissaient nos princes et nos rois; plus nu qu'un plat d'étain, plus triste qu'une feuille de zinc, l'argent de nos surtouts de table ne représente qu'une somme déterminée de pièces de cent sous, ce n'est qu'un ustensile de cuisine inattaquable à certains condiments.

Et dans l'église et sur l'autel que sont les vases sacrés? Comparez-les aux reliques de cet art ancien que garde l'hôtel de Cluny ou que prêtait aux galeries du Trocadéro M. Basilewski. L'or vibrait souple et vivant, les émaux cloisonnés de Byzance, les champlevés de Limoges, les émaux de basse taille allumaient des jeux de lumières aussi variés, aussi fondus que des vitraux d'église. La matière s'allongeait comme une cire et se modelait en feuillages découpés ou bossués; un peuple de saints et de diables, de chimériques animaux, d'oiseaux et d'insectes s'incrustait dans les niches, grimpait au long des nervures, se suspendait aux feuilles et l'or, nuancé par la lumière autant que modelé par l'outil, n'avait pas cette prétentieuse et brutale richesse de mauvais aloi qu'affichent les chandeliers modernes mal dorés à la pile et l'éclat criard des calices de vermeil patiemment brunis et émaillés de bleu.

Il faut briser et fondre ces ustensiles communs, vendre au changeur les surtouts de table, comme on met au vieux cuivre les casseroles usées. Il faut rendre à l'autel des croix, des burettes et des vases sacrés, comme on restaure les pierres de l'antique église. L'or n'est un métal bête que dans la pièce de vingt francs, l'argent n'a le droit d'être laid qu'en menue monnaie, le cuivre même a des nuances charmantes et de leurs trois couleurs diversement mêlées, fondues suivant certaines formules, il faut créer une palette.

Or, je le répète, nul chimiste n'a trituré les métaux dans un creuset, comme l'a fait l'orfèvre ou le bronzier japonais; aucun n'a, par l'action des acides et des sels, modifié à sa surface l'apparence du bronze ou de l'argent, comme l'ouvrier de Kioto ou de Kanga

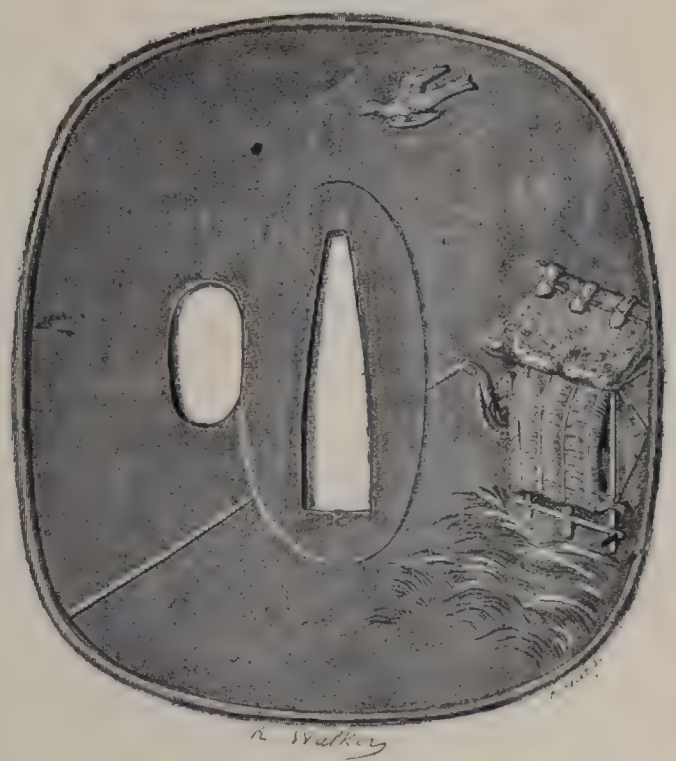
qui, moins savant peut-être, mais plus ingénieux, enterrait dans le sol ou plongeait dans la mer le vase de cuivre, la coupe d'argent niellé, attendait dix ans, vingt ans parfois que le temps eût fait son œuvre ou léguait à son fils le secret de la cachette pour que l'objet en fût extrait un jour, mais non pas avant que l'oxydation fût complète.

Vous les décrirez mieux que moi, monsieur, ces bronzes aux patines si diverses qui vont du noir sombre au bleu verdi de la turquoise, en passant par toutes les dégradations de nuances. Vous qui aimez tant les merveilleux vases de la Chine et du Japon, vous trouverez des mots colorés comme il convient pour une telle peinture, vous conduirez vos lecteurs chez M. Cernuschi, dans cet hôtel du parc Monceau, que l'heureux et savant

La poétesse Komati.

Garde de sabre en shibouitshi gravé et incrusté d'or, d'argent et de shakoudo

(Collection de M. Louis Gonse.)



Gardien des rizières dans sa cabane.

Garde de sabre en fer ciselé et incrusté d'or.

(Collection de M. Louis Gonse.)

possesseur de tant de merveilles a légué tout entier à la ville de Paris en un mouvement généreux; vous décrirez les trésors de ce musée, vous dessinerez à la plume ces caprices de la forme si variés et si étonnants qui multiplient par cent le thème d'un vase, qui assouplissent la matière la plus dure, donnent des mollesses d'argile à l'airain et des sveltesses de verre à la fonte; vous direz comment ressemblent au granit, à l'aventurine, au porphyre, à l'agate et au jaspe, ces bronzes marbrés, piqués, striés ou unis, polis ou rugueux, damasquinés ou gravés, fondus ou repoussés; ils sont rouges parfois, comme s'ils avaient gardé la chaleur de la fournaise, ou bien ils ont cette nuance tendre et vibrante des bronzes du musée de Naples qui ont dormi dix-huit cents ans sous les cendres du Vésuve et dont la peau s'effrite sous le doigt.

Ce n'est pas le cuivre seul qui revêt cette gamme harmonieuse et riche, il se marie à tous les métaux, à tous les métalloïdes. Loin de le débarrasser des corps qu'il contient à l'état natif, comme font nos chimistes, les Japonais y laissent à dessein des traces de soufre, d'arsenic, de fer ou de plomb; ils l'additionnent de ces mêmes matières et de

plusieurs autres; le caprice a été la première loi de ces mélanges, tandis que notre science métallurgique s'emprisonne entre huit ou dix formules d'atelier qui suffisent à nos industries routinières.

Nous n'avons pas, comme eux, du cuivre violet, du cuivre noir, du cuivre vert et c'est en additionnant de plomb en plus ou moins grande proportion leur cuivre qu'ils lui donnent ces nuances, — ces alliages se nomment le *shido*, l'*udo* et le *seido*. — Il y a encore le *sentokudo*, le *shakudo*, le *shinchiu*, le *shibuichi;* dans ce dernier, l'argent entre pour quatre dixièmes. Ce sont là des couleurs franches et non pas des colorations de surface comme celles dont nous aurons à parler.

Le cuivre jaune, le simple laiton a des douceurs de tons que n'a pas l'or et qui contrastent avec les noires ciselures du fer. Les plus jolis exemples à citer sont les gardes de sabre que vous possédez et celles qui appartiennent à M. E.-L. Montefiore.

Ne croyez pas, cher monsieur, que je m'égare en parlant autant du cuivre et si peu de l'argent et ne dites pas que M. Josse oublie d'être orfèvre. Quelque partisan que je sois de la loi qui régit et défend l'orfèvrerie française, je regrette qu'elle défende de mêler des ornements de cuivre à ceux d'or et d'argent : ce métal, qu'il joue le rôle de fond ou qu'il intervienne par fines parties dans l'ornementation, a des tonalités essentielles et c'est par opposition qu'il fait valoir les chaudes nuances de l'or et les glacis froids de l'argent. Il ferait de singuliers tableaux, le peintre qui n'aurait sur sa palette que des couleurs riches et éclatantes, et non moins triste sera la polychromie des orfèvres, tant qu'une note solide n'accompagnera pas les fadeurs de l'argent et l'opulence des ors.

J'en voudrais donner quelques exemples. Nous n'avons plus pour les y choisir les collections si riches et sitôt dispersées que vous aviez réunies chez G. Petit; mais le musée des Arts décoratifs possède une série d'échantillons du plus haut intérêt, dus, je crois, à l'artiste Yoshida, de Kioto.

Dans un cadre de bois d'olivier séparé en seize carrés égaux, sont inscrites seize plaques de bronze aux patines variées, où complaisamment l'artiste a étalé les ressources de son métier. C'est une leçon qu'il nous donne et, hormis qu'il est impossible d'essayer les métaux pour en faire l'analyse, on peut tirer de là pour notre fabrication des enseignements d'une grande utilité.

Les sujets sont d'un relief bien accentué, obtenus par le repoussé ou par l'application; les modelés sont gras, les fonds unis et polis, généralement monochromes; voici quelques-uns des sujets, en allant d'une plaque à l'autre, car celles-ci étant mobiles dans leur cadre de bois, sont fréquemment déplacées. Mais le lecteur, averti, se reconnaîtra à la description, en se reportant au croquis ci-joint :

Plaque 14. — Sur un fond de bronze sombre au reflet jaunâtre et semé d'herbes d'or vert et d'or jaune ciselées en relief, est accroupi un taureau noir, dont les formes molles prennent des reflets d'un bleu intense; il semble endormi ou charmé aux sons de la flûte dont joue un bonze assis. C'est sur ce personnage que le ciseleur a réuni les finesses du travail; il est comme enveloppé entre les pattes du taureau, son vêtement d'or est semé de délicates fleurettes niellées de noir et incrusté d'argent; la jupe est composée de triangles imbriqués d'or, d'argent et de nielle; les chairs sont d'argent poli.

Plaque 10. — Surface de bronze noir parfaitement unie, sans autre décor que deux papillons d'inégale grandeur, découpés en argent blanc et posés en relief. Les taches de couleur sont d'émail translucide sur flinqué et les nervures des ailes épargnées en argent sont polies à fleur d'émail. Les couleurs sont le vert, le rouge, le bleu pâle, le bleu saphir et un fondant incolore qui laisse transparaître l'argent comme une moire blanche.

Plaque 11. — Surface de bronze d'un marron sourd, décorée d'un vase en demi-relief.

La panse est d'un émail craquelé, fendillé, brûlé au feu, dont la couleur indéterminée s'approche de certaines agates. Des bandes de bleu turquoise passée, agrémentées d'ornements bleu lapis, forment le bandeau, le carré de pied et l'anse; les filets, les anneaux et les attaches sont d'or mat. Une racine bulbeuse jetée sur le fond et bordée d'un trait de force se nuance d'or terni.

Échantillons de ciselure et d'incrustations en métal, par Yoshida de Kioto.
(Collections du musée des Arts décoratifs.

Plaque 3. — Branche capricieusement jetée, dont les feuilles et les tiges d'argent gris s'enlèvent en vigoureux relief sur un fond de bronze noir. Des fruits sphériques d'ors variés du jaune au roux se détachent en grappes, quelques-uns entr'ouverts laissent voir des graines noires et polies comme celles du balisier. Une guêpe nuancée d'or et d'argent voltige autour des fruits.

Plaque 1 (fort intéressante). — Une femme agenouillée et vue de dos tient dans un linge d'or un disque qui paraît être un miroir. Les chairs sont d'argent poncé; les cheveux, d'un noir mat, sont attachés par un lien d'or; le corsage au ton d'acier bleu sombre est incrusté de fleurettes d'argent et de feuillages d'or. La longue jupe d'or verdi étale au loin

ses plis gras et les revers en sont de cuivre au ton d'aventurine. Le tout s'enlève sur un fond de bronze noir poli.

Plaque 12. — Sur un terrain de cuivre oxydé à la nuance de poireau coule un ruisseau d'argent froid. Une grosse chrysanthème d'or aux pétales nervés, au calice et à la tige d'argent oxydé, gît renversée. Deux crabes marchent obliquement vers elle. L'un, vu de dos, se détache en haut relief; il est de cuivre chocolat aux arêtes brillantes; l'autre, à peine saillant sur le fond de bronze, glisse derrière la fleur; sa cuirasse est d'un rouge presque transparent ayant le ton du cuivre chauffé, le ventre est cloisonné d'argent et émaillé d'un blanc ivoirin fondu de bleu et de minium, les griffes et les poils ténus sont d'argent. Je recommande cette merveilleuse pièce aux bronziers et aux orfèvres.

Plaque 16. — Surface sombre. — Femme magnifiquement vêtue d'or fin et de bronze gris damasquiné d'or; sur la robe de bronze noir sont incrustées de fines ornementations, des fleurs et des oiseaux faits d'or, d'argent et de cuivre vermillon. Les revers des étoffes sont de bronze rouge; la jupe, à plis cassés, est d'or vert.

Plaque 13. — Fond brun noir d'un mat gras sur lequel pose un bol à couvercle aux émaux fendillés à couleur de jade; des ornements bleu lapis et bleu turquoise le décorent, tandis qu'une grande fleur aux feuilles d'argent diversement colorées étale ses pétales polis et montre ses retroussis d'or.

Plaque 9. — Fond uni d'un jaune sombre chargé de coquillages d'argent noir et blanc; au centre, une grande crevette à la cuirasse polie rampe sur ses quatorze pattes; elle est d'argent, mais si bien nuancée que la couleur passe du gris de fer au jaune ambré par des douceurs charmantes; les antennes sont d'or.

Plaque 5 (remarquable). — Fond verdâtre ; coquilles d'argent noir et blanc taché d'or. Un poisson de grande taille nage dans ce milieu transparent; il est d'argent blanc et de cuivre roux et ces tons habilement opposés prennent sous le travail grenu du ciselet l'apparence d'une peau vivante, les nageoires semblent douées de mouvement, l'œil seul est poli, l'iris noir regarde à travers le globe d'argent brillant.

Plaque 8. — Surface d'un vert grisâtre fondu de nuances moirées ; courant d'eau indiqué ton sur ton par les tailles de l'outil. Au premier plan des herbes et des plantes aquatiques détachées en haut relief et rayant d'or jaune, d'or vert, d'argent blanc et gris le fond sur lequel s'enlèvent des fleurs de cuivre rose et des graines de bronze noir.

Plaque 4. — Gracieuse branche d'acacia dont les fleurs seules, incrustées d'argent au reflet de nacre et bordées d'un trait de force, tranchent sur le fond d'un bleu semblable à celui d'une lame de damas; la tige et les feuilles sont fortement gravées au trait et à peine frottées par place d'un peu d'or — Un papillon fait une tache éclatante, ses ailes d'argent émaillé de jaune topaze clair allument une flamme qu'avivent deux petits yeux d'émeraude.

Plaque 6. — Une robuste tige aux feuilles sèchement repoussées du même métal et du même ton sombre que le fond soutient une fleur à cinq pétales de l'or le plus gras, le plus riche, le plus chaud qui se puisse voir ; de petites graines tombent en grappes et revêtent des nuances rousses et violettes frottées d'or.

Plaques 2 *et* 7. — Un large courant d'eau figuré par des surfaces d'argent grassement accusées au traçoir se contourne sur une surface d'un vert grisâtre. Des buissons aux feuillages bruns tachés de pourpre et d'or vert supportent une éclatante floraison d'or, asters ou chrysanthèmes aux pistils grenus et aux pétales dentelés.

La 15e *plaque* est étrange. C'est une sorte de roche, de stalagmite, de pierre quelconque, large de la base et pointue du sommet, qui est faite d'un émail, d'une litarge ou de quelque curieuse variété de jade rose. Un cours d'eau s'arrondit autour et deux grandes

chrysanthèmes, l'une d'argent en haut relief, l'autre d'or très peu saillante, s'épanouissent comme des soleils; les tiges et les feuilles aux reflets d'acier sont tachées d'or et de carmin.

J'ai décrit par le détail ces seize carreaux de métal peints avec du métal, parce qu'il y a là cent moyens qu'il faut que nos bronziers et nos orfèvres aillent étudier de près. Il faut qu'ils s'emparent de ces secrets, qu'ils devinent ces mystérieuses lois, qu'ils changent la composition de leurs alliages et qu'ils teignent l'épiderme du métal. Et ce n'est pas, je le répète, le cuivre seul qui se modifie de la sorte; l'or n'a pas uniquement le ton jaune, le ton rouge et le ton vert que nous lui connaissons; il a des laques d'ors les glacis tranquilles et les pointillés vibrants. L'argent passe des tons nacrés au gris et au noir, il devient violacé comme la gorge du pigeon ou mat comme la cire vierge.

Le ciselet change aussi la peau du métal, le fait rugueux ou poli, doux et soyeux comme un fruit sur l'arbre, tissé comme une étoffe, nervé comme une feuille, poilu comme une fourrure, grenu comme le chagrin, spongieux comme certaines pierres et l'acide contribue à produire ces effets. M. Bing m'a montré une mignonne théière d'argent dont la surface est semblable à la peau d'une orange.

Pour de tels effets les décors japonais sont des thèmes excellents, l'imprévu de la couleur ne va pas sans l'imprévu du dessin; je doute qu'un enlacement arabe savamment combiné, tracé mathématiquement, s'accommoderait des tonalités du bronze, des glacis de l'argent et des ors assourdis, non plus que les grotesques d'un bijou renaissance ou les rocailles d'un vase Louis XV. Aussi faudrait-il, renonçant à copier nos styles passés, nous efforcer de ne point calquer les albums et les dessins japonais, mais refaire à notre orfèvrerie un style qui fût bien à elle et à nous.

Les deux orfèvres qui les premiers sont sortis de la routine sont Christofle à Paris et Tiffany à New-York. Eux avant tous les autres ont compris les ressources de couleurs qu'offraient le métal, ils ont largement emprunté au Japon. Mais si le Français essaye de trouver une autre voie, l'Américain ne s'en peut pas dégager, parce qu'il garde à sa solde des ouvriers de Kanasawa et de Kioto.

Christofle est plus coloriste, plus vigoureux, plus varié; sa palette est plus riche, ses procédés plus étendus; la raison en est qu'il a le premier pratiqué son art, qu'il le possède depuis douze ans et que c'est autant de lui que des japonais qu'est né Tiffany. La raison en est encore, qu'orfèvre du bronze il n'a pas craint d'user de cette bonne et généreuse matière, qu'il a fait du cuivre la base de ses colorations et s'est appliqué à trouver toute la gamme des oxydes métalliques.

Tiffany avait été longtemps tributaire de nos fabriques françaises. Il achetait à Paris et à Londres les produits qu'il revendait à New-York. C'est de 1874 que date son évolution. Le succès emporté par les artistes japonais à l'exposition de Philadelphie, l'engouement de la mode américaine pour leurs ouvrages suggérèrent à l'orfèvre une idée que j'avais eue en 1868, mais que mon père m'avait empêché de mettre à exécution; Tiffany n'hésita pas et agit avec la décision et la rapidité qui sont le propre de sa race. Il envoya au Japon un de ses associés qui y engagea et en ramena un groupe de ciseleurs qui furent installés dans son usine. N'ayant ni tradition ni style, ne tenant par rien aux Grecs, aux Gothiques ou aux Florentins, l'Américain s'est abandonné plus aisément au caprice de l'artiste japonais, ne lui imposant que l'ampleur des formes, le confortable des ustensiles, le massif de l'argent; il l'a autorisé à se ressouvenir des fleurs et des oiseaux du pays lointain, ne lui défendant que de se peindre lui-même. Ayant suffisamment démarqué de la sorte la façon japonaise, Tiffany s'est imaginé avoir créé un art nouveau et il est venu à Paris. Il a bien fait, le jury international de 1878 n'y a pas trouvé malice et lui a donné

une première place. Et pourquoi non; à côté d'un disgracieux service d'argenterie et de divers ustensiles qui ne sauraient nous plaire, il s'est trouvé de charmantes créations, d'un ragoût original où l'argent perdait enfin ses formes banales et remplaçait par des martelés gras les guillochis, les matis et les brunis.

Je ne me plains pas, comme certain membre du jury, qu'on n'ait pas effacé les coups de marteau; j'aime ce martelage qui donnerait à croire que les pièces n'ont pas été estampées ou tournées. C'est un ingénieux artifice dont nos orfèvres ont beaucoup trop abusé depuis; mais ce dont il faut que Tiffany se défie, c'est du facile procédé de rapport des ornements moulés. Oh! si tout était composé comme les décors de gourdes et de feuilles qui couvrent le service à thé de M. P. Dalloz, ce serait bien; les fruits de cuivre carminé ou de mokoumé[1] font de jolies taches, mais déjà les demandes multipliées obligent à produire trop vite, et à New-York comme à Paris, on moule les menukis[2] japonais, on les fond en argent et en bronze et on les soude sur les surfaces d'argent martelé. Ainsi sans étude, sans recherche, on fait une orfèvrerie de second ordre qui n'aura qu'une mode passagère.

C'est pourquoi, tout en applaudissant à l'intelligente initiative de Tiffany qui, le premier, a sorti des chemins battus la vaisselle d'argent, je préfère la tenue plus correcte des Fannière, qui, malgré leur grand amour pour les styles français, ont caressé d'un amoureux outil un grand thé japonais. Les vases, la bouilloire, les tasses, toutes les pièces ont emprunté au pêcher la forme de ses fruits, le décor de ses fleurs et de ses feuilles, l'enlacement de ses branches. Le ciselet avait déjà pétri le métal; d'ingénieuses dorures, des oxydations savantes ont achevé de le colorer. C'est une des meilleures œuvres de l'orfèvrerie moderne.

Mais il faut revenir à Christofle, et, bien que nous ne puissions que pour mémoire nommer les pièces qu'il a peintes en métal, les grands vases de Reiber et de Chéret, les gracieuses torchères de Guillemin, figurant deux Japonaises au costume polychrome, les deux meubles d'encoignure japonais cités au commencement de cette lettre, le meuble à bijoux renaissance qu'a dessiné Rossigneux; bien que nous ne revoyons que confusément cette multitude de pièces d'ameublement et d'usage, où le bronze, l'or et l'argent luttaient de couleur et d'intensité avec l'émail lui-même, il nous en faut parler.

C'est en 1867 que MM. Christofle et Bouilhet firent paraître les premiers échantillons de bronze incrusté d'argent par les procédés galvaniques. C'est depuis, que M. Guignard, leur habile et fidèle collaborateur, a, de concert avec eux, complété la série des patines métalliques, qu'il l'a amenée à ce degré de perfection qui nous étonne. Le défaut de cet art, c'est d'être tout de surface, comme la dorure et l'argenture; mais les patines ont pris une surprenante solidité, les réactifs mordent en pleine chair le cuivre et l'argent, et les tailles de la ciselure rendent inusables les dorures elles-mêmes. Puis on ne vit pas dix ans en communion avec l'art japonais sans se l'assimiler et sans lui communiquer son esprit à soi, et je l'ai dit plus haut, les orfèvreries de Christofle portent une empreinte indéniable qui leur est propre et les classe entre les meilleurs objets d'art.

Je ne vous ferais pas grâce d'un exemple, cher monsieur, si, au lieu de vous écrire cette longue épître, je vous conduisais dans les ateliers parisiens, comme vous m'avez mené de vitrine en vitrine à travers l'exposition rétrospective de l'art japonais. Nous verrions dans les maisons du Marais, combien d'orfèvres et de bronziers vivent encore de

1. Le *Mokoumé* est un mélange de lames d'or, d'argent et de cuivre brasées et soudées ensemble, puis repliées et forgées à plusieurs reprises, de façon à présenter l'apparence des veines du bois, comme l'indique le nom japonais; — les Américains le nomment *mixed metal*. Depuis les essais de Tiffany, on a produit chez Christofle avec des feuilles d'or, d'argent et de cuivre un autre métal complexe dont l'effet est comparable aux veines du marbre.

2. Bijoux qui garnissent les poignées de sabre.

l'idée japonaise délayée et amoindrie par les exigences de la mode; nous irions chez Martin, le graveur à l'eau-forte, qui dessine au vernis les charmants décors des orfèvreries de Boucheron; chez Gautruche, le doreur qui tient après Guignard la première place et peint avec les ors, les bronzes et les argents teintés comme un Japonais de Paris; vous trouveriez en Tissot un artiste aussi jaloux de son métier, aussi passionné pour ses outils que

Christofle et Cie. — Vase à fond d'émail cloisonné, décoré de bronze patiné d'or.
L'anse est formée par un dragon et le pied est supporté par trois tortues marines.

pouvaient l'être les vieux artistes japonais dont vous écrivez l'histoire; et Tissot n'est pas jeune, il est le doyen des damasquineurs parisiens. C'est lui qui incruste d'or les jolis bibelots de fer que compose Boucheron et je sais combien vous aimez les travaux faits du robuste métal. Mais vous n'auriez pas partout la même joie, vous chercheriez en vain un graveur à comparer à ceux du Japon; je n'en sais pas un qui pourrait au burin copier les œuvres de Fouyosaï ou de Sôjo; je dis copier, je ne parle que de l'adresse de la main : que serait-ce si je comparais la pauvreté d'invention de nos graveurs à la verve, à la franche inspiration des grands artistes qui taillaient en plein fer les belles gardes de sabre, les

incrustaient, les ciselaient, les coloraient de tons inusables? On ferait avec la série de vos kodzoukas (manches de couteaux) une méthode complète d'enseignement dont l'étude serait plus profitable à nos ouvriers que cinq années d'apprentissage. En vérité, je le dis, nous n'avons plus de graveurs et quand seront partis quelques vieux ouvriers, je ne sais qui tracera et ramolayera l'or de nos bijoux. Plus nombreux sont nos ciseleurs et plusieurs sont des artistes, mais encore pourrions-nous comparer leurs meilleurs ouvrages à ceux des Japonais? C'est qu'il n'y a pas au monde d'ouvrier comparable à l'ouvrier du métal au Japon.

Ce n'est pas seulement un graveur, un ciseleur, un damasquineur dont l'outil précieux décore de minuscules objets; ce n'est pas *l'ouvrier myope* dont un critique de nos amis a voulu définir ainsi la manière par un mot plus spirituel que juste; c'est un puissant artiste qui modèle avec fermeté les plus grandes figures et les jette en bronze plus sûrement qu'un Cellini, qu'un Keller ou qu'un Thiebault.

Avons-nous un fondeur capable de mouler des pièces comme les brûle-parfums du comte Abraham Camondo ou comme celui de M. Bing? Ce sont là, dira-t-on, petits tours de métier, et Garnier, le maître fondeur de Barbedienne, les a surpassés. Non, ce que j'admire, ce n'est pas la difficulté de détail vaincue, les arêtes des vagues, les griffes des monstres, les plumes de l'oiseau et toutes les fines délicatesses du bronze; c'est le respect du modèle, c'est l'absence de retouches, la fidélité du bronze à reproduire la cire.

Nous connaissons la fonte à cire perdue bien plus en théorie qu'en pratique, et ce n'est que par l'entente parfaite du sculpteur qui modèle et du fondeur qui moule qu'on en pourrait ressusciter le savant emploi. C'est ainsi que peut être conservée inaltérée l'expression que l'artiste donne à la matière molle, le doigté qui est à la cire ce qu'est au papier le trait de crayon. Le ciseau qui taille le marbre, le ciselet qui reprend le bronze sont des outils de seconde main qui détruisent ou altèrent la pensée du maître. N'eussent-ils que le mérite de savoir remplacer par le métal fluide la cire qu'ils ont modelée, les bronziers du Japon seraient bien supérieurs aux nôtres.

Vous préparez un livre sur l'histoire de cet art que nous connaissons mal; il est temps, car en vérité nous sommes plus ignorants qu'aucuns de ce pays qu'ont étudié, décrit, compris nos voisins d'Allemagne et d'Angleterre, plus ignorants que ne le sont les curieux d'Amérique qui en ont observé les mœurs et écrit l'histoire, plus ignorants même que ne le sont de notre civilisation et de nos arts les Japonais eux-mêmes qui du moins n'auraient pas la légèreté de juger de notre architecture, de notre statuaire et de notre peinture par les méchants objets de pacotille dont les commissionnaires empoisonnent leurs marchés.

Nous leur avons emprunté déjà plus que nous ne leur avons prêté, et c'est tant mieux pour eux; et parmi les innombrables objets d'exportation dont eux aussi ont envahi l'Europe entière, il y a des objets d'art anciens et modernes dont l'incontestable mérite nous séduit et nous passionne; c'est cet art que vous étudiez et c'est à réunir les documents qui permettent d'en écrire sûrement l'histoire que vous avez passé plusieurs années : nous attendons votre livre comme une première leçon sur un sujet encore inappris. Plus persévérant, plus curieux qu'aucun, vous avez réuni tout ce qu'avaient écrit les savants étrangers, vous avez écouté les récits des voyageurs revenus des îles du Japon, vous avez associé à vos travaux un lettré qui vous a traduit les vieux ouvrages de son pays, qui vous en a appris l'histoire. Ensemble, vous avez reconstitué les phases de l'art, la vie des artistes, classé leurs œuvres, déchiffré leurs signatures; vous voilà plus savant de la civilisation raffinée d'un peuple que nous ignorions hier, que nous ne le sommes des arts et des lettres de certains pays d'Europe.

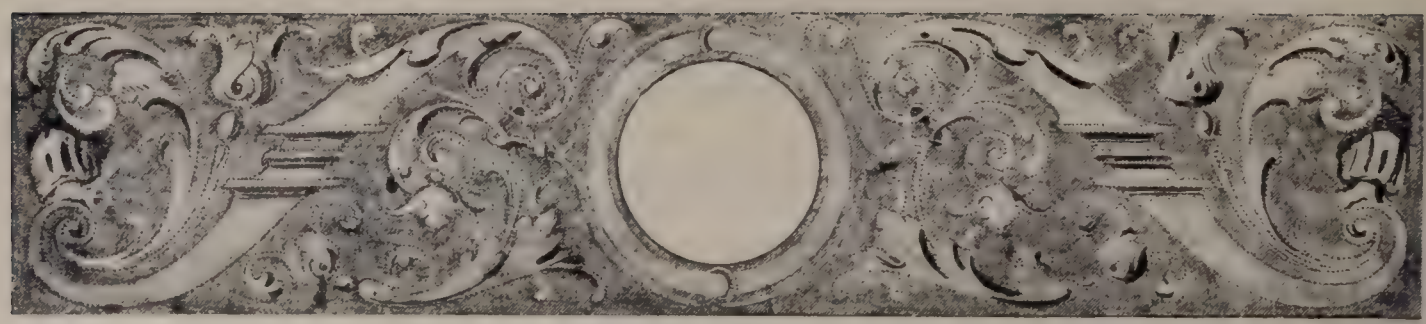
Des grains de blé, après avoir dormi quatre mille ans dans le tombeau d'un roi d'Égypte, ont, jetés dans une bonne terre, germé et rendu des moissons; il serait curieux que l'art japonais, caché si longtemps dans une île ignorée, devînt chez nous le germe d'un art jeune et charmant.

Et qu'aucun ne voie dans ce que je dis ce que je ne veux pas dire. Je ne fais aucune comparaison entre nos traditions et celles du Japon; je n'oppose pas le type de la beauté chez l'homme, telle que l'ont idéalisée nos grands maîtres, à ce type étrange et souvent voisin du grotesque qu'ont créé les leurs. Je ne parle pas pour nos peintres et nos sculpteurs, mais pour nos décorateurs, pour nos industriels, pour nos orfèvres. C'est le retour à la nature que nous indique l'art japonais, c'est le chemin de ce monde infini qui nous enveloppe et que nous ne voyons pas. Il aura fallu lire les albums des Japonais et voir leur céramique, leurs laques et leurs bronzes, pour nous rappeler que nous avons comme eux un ciel, des champs, des bois, des eaux, peuplés d'oiseaux, de fleurs, d'herbes, d'insectes et de poissons aux couleurs innombrables; ils nous auront appris la poésie de ce monde, sa vie, le charme du croquis saisi au vol. Nous saurons qu'on ne doit pas copier l'oiseau mort, l'insecte desséché, la fleur coupée, le poisson hors de l'eau, mais qu'il faut sortir de la ville et rapprendre en plein air ce vieux, cet éternel style que nous ne savons plus et qui est écrit dans les œuvres de Dieu, qui est dessiné partout et peint des plus splendides couleurs.

Et si nous n'avons ni poésie ni histoire à raconter avec les oiseaux, les insectes et les fleurs, traduisons le bonhomme La Fontaine avec l'or et l'émail. Ce sera mieux encore que de calquer les légendes des îles du soleil levant, d'après des albums où nous ne savons pas lire.

Recevez, monsieur, l'assurance de mes meilleurs sentiments.

JOSSE.



LA MAISON MODÈLE

ÉTUDES ET TYPES D'AMEUBLEMENT

LA CHAMBRE A COUCHER

(SUITE [1])

En ce moment même, nous avons présente à l'œil de notre esprit une petite chambre sans prétention, dans la décoration de laquelle il n'y a rien à reprendre. Le propriétaire est assoupi sur un sofa; le temps est frais; il est près de minuit; nous ferons un croquis de la chambre pendant qu'il sommeille... »

Qui parle ainsi ? Qui donc, en de tels termes, nous prévient qu'il veut décrire la chambre à coucher de ses rêves ? C'est Edgar Poë, l'auteur des *Histoires extraordinaires*, Edgar Poë, qui, bien avant nous, cherchait dans un chapitre intitulé *Philosophie de l'ameublement* à résumer ses idées sur cette question délicate, et s'attaquait à la pièce la plus intime et la plus caractéristique du logis, à la chambre à coucher. Sa description est trop intéressante pour ne pas prendre place ici. Aussi la citerons-nous presque entièrement :

« La forme en est oblongue, continue Edgar Poë; trente pieds de long environ et vingt-cinq de large; c'est une forme qui donne les commodités ordinaires les plus grandes pour l'arrangement d'un mobilier. Elle n'a qu'une porte, qui n'est rien moins que large, placée à l'un des bouts du parallélogramme, et que deux fenêtres , placées à l'autre bout. Ces dernières sont larges et descendent jusqu'au plancher, profondément enfoncées d'ailleurs et ouvrant sur une véranda italienne. Leurs carreaux sont de verre pourpre, encadrés dans un châssis de bois de palissandre, plus massif que d'ordinaire. Elles sont garnies, à l'intérieur du renfoncement, de rideaux d'un épais tissu d'argent adapté à la forme de la fenêtre et tombant librement à petits plis. En dehors de la niche sont des rideaux de soie cramoisie, excessivement riche, frangés d'un large réseau d'or et doublés du même tissu d'argent dont est fait également le store extérieur. Il n'y a pas de corniches, mais tous les plis de l'étoffe (qui sont plutôt fins que massifs et ont ainsi un air de légèreté) sortent de

1. Voyez la *Revue des Arts décoratifs*, 3e année, p. 19, 41 et 180.

dessous un entablement doré d'un riche travail, qui fait tout le tour de la chambre à la ligne de jonction du plafond et des murs. La draperie s'ouvre ou se ferme au moyen d'une épaisse corde d'or qui l'enveloppe négligemment et qui se résout facilement en un nœud;

La chambre à coucher au XVIIIe siècle. — *La consultation*, d'après Moreau le jeune.

on ne voit ni patères ni aucun mécanisme. Les couleurs des rideaux et de leurs franges, le cramoisi et l'or, se montrent partout avec profusion et déterminent le *caractère* de la chambre. Le tapis, un tissu de Saxe, a un pouce et demi d'épaisseur, et son fond, également cramoisi, est simplement relevé par une ganse d'or analogue à la corde qui enserre les rideaux,

faisant légèrement saillie sur le fond et se promenant à travers, de manière à former une série de courbes brusques et irrégulières, l'une passant de temps en temps par-dessus l'autre.

« Les murs sont revêtus d'un papier satiné d'une couleur argentée, tigré de petits dessins arabesques de la même couleur cramoisie dominante, mais un peu affaiblie. Plusieurs peintures coupent çà et là l'étendue du papier. Ce sont principalement des paysages d'un style imaginatif, tels que les *Grottes des fées* de Stanfield, ou l'*Étang lugubre* de Chapman. Il y a néanmoins trois ou quatre têtes de femmes d'une beauté éthéréenne, des portraits dans la manière de Sully. Chacune de ces peintures est d'un ton chaud, mais sombre. Elles ne contiennent pas ce qu'on appelle de *brillants effets*. De toutes émane un sentiment de repos. Aucune n'est de petite dimension. Les trop petits tableaux donnent à une chambre cet aspect moucheté qui est le vice de plus d'un bel ouvrage d'art fastidieusement retouché. Les cadres sont larges, mais ils ne sont ni mats ni travaillés à jour. Ils ont, tous, tout l'éclat de l'or bruni. Ils reposent à plat sur les murs et ne sont pas suspendus par des cordes de manière à pencher. Il est vrai que les tableaux gagnent souvent beaucoup dans cette position. Mais l'aspect général d'une pièce s'en trouve gâté. On n'aperçoit qu'une seule glace, qui d'ailleurs n'est pas très grande. Sa forme est presque circulaire, et elle est suspendue de telle façon que le propriétaire ne peut y voir son image reflétée d'aucun des principaux sièges de la chambre. Deux larges sofas très bas, en bois de palissandre et en soie cramoisie brochée d'or, forment les seuls sièges, à l'exception de deux causeuses, également en palissandre. Il y a un piano (en palissandre) sans housse et tout ouvert. Une table octogone, faite uniquement du plus beau marbre, incrusté d'or, est placée près des sofas. Cette table n'a pas non plus de tapis ; en fait de draperies, les rideaux ont été jugés suffisants. Quatre vastes et magnifiques vases de Sèvres, dans lesquels s'épanouit une profusion de fleurs aussi odorantes qu'éclatantes, occupent les autres angles légèrement arrondis de la chambre. Un haut candélabre, soutenant une petite lampe antique, pleine d'une huile parfumée, s'élève près de la tête de mon ami assoupi. Quelques tablettes, légères et gracieuses, dorées sur leurs tranches et suspendues par des cordelettes de soie cramoisie à glands d'or, supportent deux ou trois cents volumes magnifiquement reliés. En dehors de cela, il n'y a pas d'autres meubles, excepté une lampe d'Argand, avec un simple globe de verre poli d'une couleur pourpre, qui, par une unique et mince chaîne d'or, est suspendue au plafond, lequel est creusé en voûte et fort élevé, et répand sur toutes choses une lumière à la fois tranquille et magique. »

***

En décrivant ainsi l'ameublement d'une chambre qu'avait entrevue son imagination d'artiste épris de couleur poétique autant que séduit par les lignes architecturales, Edgar Poë ne prétendait nullement dicter à ses compatriotes américains des règles de goût : il savait trop combien elles eussent risqué alors de n'être point comprises ! « Un malheur, disait-il, qui naît de nos institutions républicaines, c'est qu'ici un homme possédant une grosse bourse n'a généralement qu'une très petite âme à mettre dedans. La corruption du goût fait partie et pendant de l'industrie des dollars. » Et l'écrivain relevait avec autant de finesse que de tact les principales fautes que, dans les diverses habitations, on commet d'ordinaire pour la disposition et le choix des meubles.

De toutes ces fautes, celle qui est la plus choquante toujours, et qui continue à être le plus fréquemment commise, c'est le manque d'harmonie. L'harmonie d'une chambre ne doit-elle pas être, en effet, comme l'harmonie d'un tableau, et tous les deux, la chambre et le tableau, ne sont-ils pas également soumis aux principes absolus qui gouvernent toutes les variétés de l'art ? Edgar Poë partait de là pour déclarer la guerre à

LA CHAMBRE A COUCHER

MODÈLES D'ÉCRANS DE CHEMINÉE

COMPOSITIONS INÉDITES DE JACQUES-GABRIEL HUQUIER (1695-1772)

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

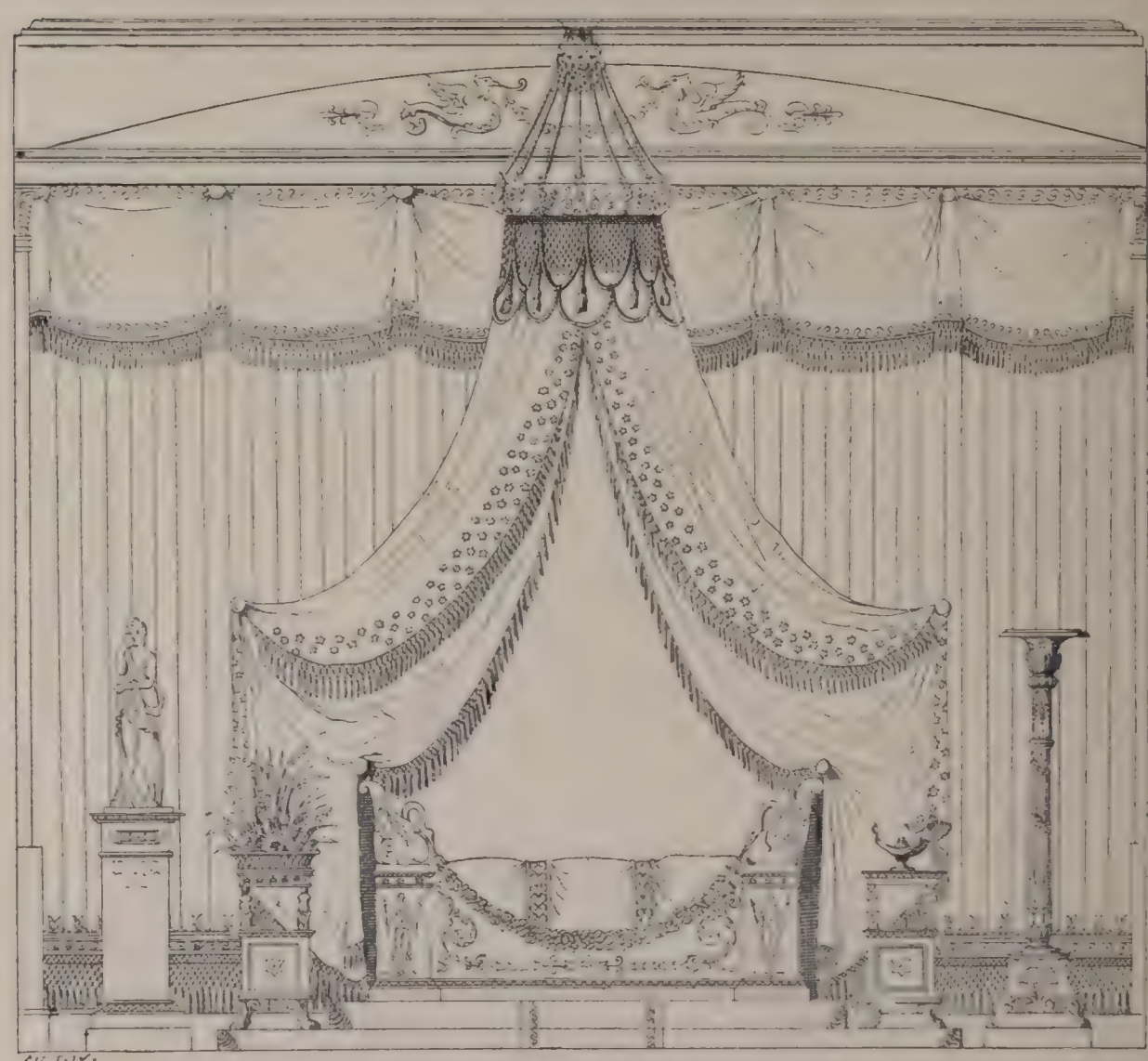
cette ignorance générale qu'on montre de la loi des couleurs, aux lignes droites trop visiblement prédominantes, trop continuées sans interruption, ou rompues trop rudement par des angles droits. Il raillait les rideaux presque toujours disposés sans mesure, et le plus souvent en un vaste volume de draperies accumulées comme pour faire étalage de richesse, sans souci de conserver la noble simplicité des lignes architecturales qui seules ont de l'éloquence et de la grâce. Il s'élevait surtout contre cette hérésie courante de la « philosophie de l'ameublement », hérésie trop accréditée encore à l'heure actuelle, et qui est celle de l'éclat, de l'éclat par lequel si souvent tant de belles choses sont gâtées, de l'éclat dont le seul nom suffit à exprimer un monde de choses détestables ! C'est à la passion de l'éclat, par exemple, que l'on doit l'abus des miroirs qui, dans une chambre de femme, présentent des surfaces continues, planes, incolores, monotones, et qui, considérés comme réflecteurs, contribuent à produire la plus irritante des répétitions d'objets identiques, sans parler de la répercussion des miroitements, de la déformation architecturale de la pièce reflétée, et du chaos d'effets discordants et désagréables qui en résultent.

La question des tapis est considérée avec raison par Edgar Poë comme la plus importante, et à ce trait on reconnaît que, dans l'éternelle querelle des dessinateurs et des coloristes, qui existe pour l'ameublement comme pour la peinture, notre philosophe tapissier se range dans le camp de ces derniers. « Le tapis, il le déclare, c'est l'âme de l'appartement. » Et il ajoute : « C'est du tapis que doivent être déduites non seulement les couleurs, mais aussi les formes de tous les objets qui reposent dessus. Il est permis à un juge en droit coutumier d'être un homme ordinaire ; un bon juge en tapis *doit être* un homme de génie... Chacun sait qu'un grand tapis *peut* être revêtu de grands dessins, et qu'un petit *doit* être couvert de petits ; mais ce n'est pas là, bien entendu, le fin fond de la doctrine. En ce qui regarde le tissu, le tapis de Saxe est le seul admissible. Le tapis de Bruxelles est le passé plus-que-parfait du style, et celui de Turquie est le goût dans sa définitive agonie. Relativement aux dessins, un tapis ne doit pas être barbouillé, enjolivé comme un Indien riccaree, tout en craie rouge, ou jaune et plumes de coq. Pour être bref, des fonds visibles avec des dessins éclatants, circulaires ou cycloïdes, mais sans aucune signification, sont, dans le cas en question, des lois inviolables. L'abomination des fleurs ou des images d'objets familiers de toute sorte devrait être exclue des limites de la chrétienté. En somme, qu'il s'agisse de tapis, de rideaux, de tapisserie ou d'étoffes pour divans, tout article de ce genre doit être orné d'une manière strictement arabesque. Quant à ces anciens tapis qu'on trouve encore de temps à autre dans les habitations du vulgaire, ces tapis où s'étalent et rayonnent d'énormes dessins, séparés par des bandes brillant de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, à travers lesquelles il est impossible de distinguer un fond quelconque, ils ne sont qu'une méchante invention d'une race de complaisants du siècle et d'amoureux passionnés de l'argent, enfants de Baal et adorateurs de Mammon, — espèces de Benthams, qui, pour épargner la pensée et économiser l'imagination, ont d'abord inventé le barbare kaléidoscope, et puis ont établi des compagnies à fonds communs pour le faire tourner à la vapeur. »

Nos modernes tapissiers qui, depuis la fameuse découverte de M. Chevreul, vivent en paix avec leur conscience et s'imaginent être de fins coloristes parce qu'ils suivent et appliquent à la lettre la scientifique loi des *complémentaires*, feront bien de méditer ces paroles. Ils feront bien aussi de lire dans les *Souvenirs* de George Sand certaine conversation d'Eugène Delacroix relative aux *reflets*, qui leur ouvrira peut-être les yeux sur les quotidiennes erreurs dans lesquelles ils tombent en ne tenant compte que de la théorie, — vraie dans la chambre de physique, — mais fausse lorsqu'il s'agit des infinies nuances éparpillées dans un appartement, vibrantes sous une lumière capricieuse, se pénétrant les

unes les autres dans des conditions indéfinissables, et qu'un instrument de physicien est moins apte à combiner avec harmonie, que le regard exercé d'un homme de goût.

Au reste, c'est lorsqu'on aborde cette question de la couleur dans l'ameublement, que l'on sent le terrain se dérober, et que l'on comprend la difficulté de fixer des règles précises. C'est ici surtout, dans le choix de tons clairs ou apaisés, dans la disposition des tentures gaies ou tristes, qu'éclatent le caractère, la vivacité ou la douceur du goût de chacun. Sans



Chambre à coucher de Mme Récamier (époque de la Restauration), d'après un dessin de Percier.

vouloir répéter ce que nous avons déjà eu l'occasion de constater dans nos précédentes causeries sur la chambre à coucher, on peut dire que bien peu de gens ont le sens de cette harmonie générale qui doit dominer dans les diverses pièces de la demeure : les influences de la mode et des styles, le caractère national, l'esprit d'une époque sont autant de causes qui viennent s'ajouter au tempérament individuel et modifier l'aspect de l'appartement. Le génie d'un temps ne se personnifie-t-il pas dans la disposition spéciale inventée pour chaque pièce ? L'ampleur du style Louis XIV, par exemple, cette gravité et cette richesse, ne semblent-elles pas s'adapter admirablement à la décoration du salon ? La Renaissance, amie des couleurs un peu sombres, ne trouve-t-elle pas son expression complète dans le cabinet de travail ? Et le XVIIIe siècle ne se révèle-t-il pas tout entier, avec son esprit, sa

grâce piquante, son amour du chiffon, son intelligence de la volupté, dans la chambre à coucher? Oui, aucune époque n'a su mieux imaginer la chambre à coucher que le XVIIIe siècle, tantôt avec un caractère de noblesse élégante, tantôt avec un charme tout féminin qui ne sacrifie jamais plus qu'il ne faut à l'abus des fanfreluches et du bibelot, tantôt aussi avec de délicieux raffinements de coquetterie piquante et de mollesse. Dans ce cas, c'est là, comme l'ont dit les Goncourt, que « la volupté chante; elle sourit, elle invite par les choses muettes et habituelles de l'intérieur de la femme, par les ornements de l'appartement, par le demi-jour de l'alcôve, par la douceur du boudoir, par le moelleux des soieries, par les *réveilleuses* de satin noir dont le ciel est un grand miroir. Elle étale sur les panneaux des aventures toujours heureuses, qui semblent bannir d'une chambre de femme les rigueurs, même en peinture. Et, tenant la femme dans une odeur d'ambre, elle la fait vivre, rêver, s'éveiller au milieu d'une clarté tendre et voilée, sur des meubles de langueur conviant aux paresses molles, sur les sofas, sur les lits de repos, sur les duchesses où le corps s'abandonne si joliment aux attitudes lasses et comme négligées, où la jupe se relevant un tant soit peu laisse voir un bout de pied, un bas de jambe... »

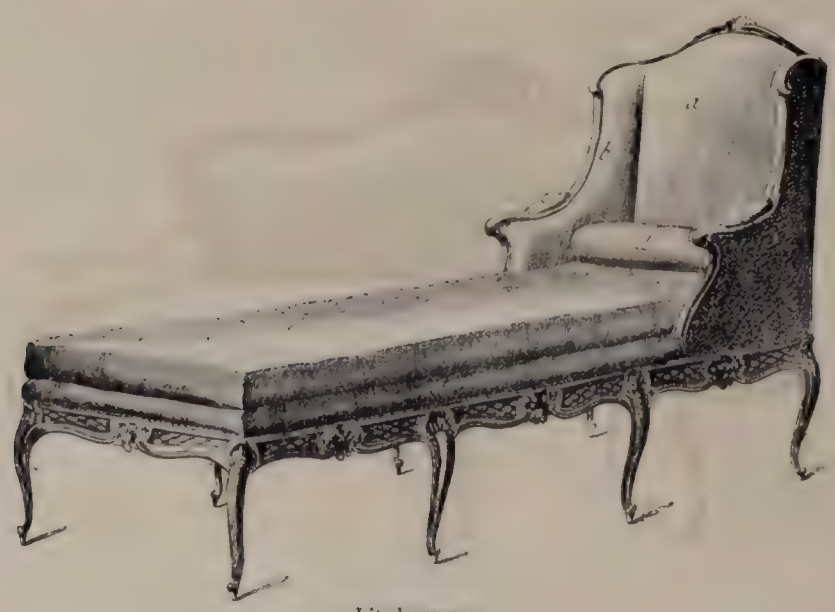
Plaçons, à côté d'une chambre du XVIIIe siècle, une chambre décorée avec le style de l'empire, et disposée, si l'on veut, avec autant d'esprit, de mesure, que le comporte l'affreux goût de ce temps : la chambre de Mme Récamier, par exemple. Est-ce là le séjour de la grâce et de la beauté, et devant ces meubles si prétentieux, si lourds de formes et si froids, évoquerait-on aisément le souvenir de cette femme qui, selon le mot de Sainte-Beuve, en jouant avec les passions humaines, qu'elle ne voulait que charmer et qu'elle irritait, ressemblait à la plus jeune des Grâces qui se serait amusée à atteler des lions et à les agacer?

***

Après le lit, le meuble qui, dans une chambre à coucher, est le plus nécessaire, c'est à coup sûr celui qui sert à s'asseoir. Nous devons donc en étudier les diverses formes, en dire brièvement l'histoire, et, dans l'infinie variété de ses apparences, rechercher ce qui doit le mieux convenir. Mais, auparavant, il est bon de parler d'une sorte de siège dont la place n'est nulle part mieux indiquée que dans la chambre à coucher; c'est celui qui, sous les noms variés de *canapé, chaise longue, sofa, ottomane, duchesse, méridienne, lit de repos*, etc., est en usage depuis plusieurs siècles déjà en France.

On sait quelle hiérarchie bizarre et compliquée l'étiquette minutieuse du XVIIe siècle avait introduite dans les sièges. Les traités de civilité de cette époque en donnent les raisons sévères, et nous apprennent à distinguer le rang d'une personne, quand elle était reçue dans un salon, suivant qu'on la faisait asseoir sur un fauteuil à bras avec franges, ou sur un fauteuil à bras sans franges, sur une chaise à bras ou sur une chaise sans bras, sur un pliant, sur un tabouret, sur une escabelle, sur un banc, sur un coffre ou sur une selle. A la cour, ces distinctions prenaient une importance capitale. L'étiquette singulière que mentionne le duc de Villars en ses *Mémoires* suffirait presque à expliquer l'invention de la chaise longue. Selon lui, lorsque le roi honorait d'une visite un particulier malade et forcé de rester couché sur une chaise longue, on établissait un second lit de repos à côté de celui du malade, sur lequel le roi s'asseyait et se couchait, afin que sa dignité ne fût pas compromise et pour qu'un sujet, même malade, ne pût se vanter d'avoir fait asseoir le roi sur un siège de moindre importance que le sien. C'est ainsi que fut reçu Louis XIII par le cardinal de Richelieu malade. Le roi, qui était à Narbonne, alla rejoindre le cardinal à Tarascon, et tous les deux, couchés sur de petits lits, s'entretinrent longtemps ensemble. Louis XIV alla voir le maréchal de Villars blessé, et le même cérémonial fut observé. Louis XIV n'avait fait cette faveur qu'au seul maréchal de Turenne.

Il faut lire dans les *Mémoires* de Dangeau quelles contestations, quelles rivalités, quelles surprises et quelles colères excitaient parfois dans cette cour pourtant intelli-



Lit de repos.

a, dossier. — *b*, joue du dossier. — *c*, bras. — *d*, coussin. — *e*, petit matelas ou carreau. *f*, bourlet.

gente et cultivée, les prérogatives de tel ou tel siège accordées à un courtisan ou à un ambassadeur. Le lit de repos, toutefois, n'y joue qu'un rôle intermittent, car sa place était

Canapé en bois peint (époque Louis XV)
(Collection du Mobilier national).

dans la chambre à coucher, et il n'en sortait guère. Il était composé d'un fond sur lequel se posait un matelas ou carreau enveloppé d'étoffe, le dossier garni en même étoffe à oreilles et à accotoirs couverts de même ; il ressemblait à un fauteuil dont le fond ou le

siège, considérablement allongé, aurait eu jusqu'à six pieds de profondeur. Les inventaires du Garde-meuble, celui de Mazarin en signalent plusieurs. Mais le nom le plus généralement adopté et qui s'applique de plus ancienne date aux sièges allongés, c'est le

Canapé.

a, dossier. — *b*, bras à jour sans garniture. — *c*, siège.

canapé. Tandis que le lit de repos sert seulement soit pour les malades, soit pour les personnes qui veulent « reposer après le dîner », comme dit Richelet, le canapé devient le meuble indispensable de toute chambre un peu luxueuse au XVIIe siècle. Pour avoir une idée du soin que l'art prenait de s'en procurer de confortables et d'élégants, on n'a qu'à

Duchesse avec encoignures ou canapé confident.

a, dossier. — *b*, carreau. — *c*, bourlet. — *d*, bras séparant les encoignures.
e, petits carreaux des encoignures. — *f*, bras des encoignures.

lire de quel ton Mme de Sévigné [1] parle d'un canapé dont sa fille sans doute venait de faire l'emplette et dont elle lui avait envoyé la description : « Parlons du canapé ; ah, qu'il est beau ! qu'il est riche ! qu'il serait digne d'être admiré des Chaulnes, des Moreuil, et de tout ce qui est de plus délicat ! Je crois qu'il a bien compris que le parquet n'était pas un honneur qu'on lui peut faire en Provence ; mais j'ai peur qu'il ne demande du marbre ou des carreaux de porcelaine. Voilà un meuble digne de Versailles ! Quoi ! je serais assez

1. *Lettres de Mme de Sévigné à sa fille*, édit. Capmas, tome II, p. 390.

heureuse pour le voir ! Cela n'est pas possible ! Je ne crois pas que j'osasse m'asseoir dessus, bien loin d'y manger des épinards et d'y mettre mes jarretières. » Et l'aimable et spirituelle femme ajoutait : « Je dis pour votre meuble ce que Progné disait à Philomèle :

Le désert est-il fait pour des meubles si beaux !

C'est le XVIIIe siècle qui vit le triomphe du canapé, de la chaise longue ou du lit de

1° Veilleur à la turque. — 2° Paphose.

repos. On en fit alors de toute espèce, à dossier ou sans dossier, en bois doré et admirablement sculpté, ou complètement couvert d'étoffe, long ou court, étroit ou profond, bas ou élevé, qu'on décora des noms les plus divers, au milieu desquels on ne se reconnaît

Turquoise.
a, dossier garni en forme de volute. — *b*, petit coussin. — *c*, petit matelas.

plus, parce que les tapissiers ne s'accordaient pas sur la signification correcte des termes employés. Voici pourtant, d'après Bimont, le maître tapissier du XVIIIe siècle, et Roubo, le menuisier consciencieux, la description de ces meubles et de leurs variétés.

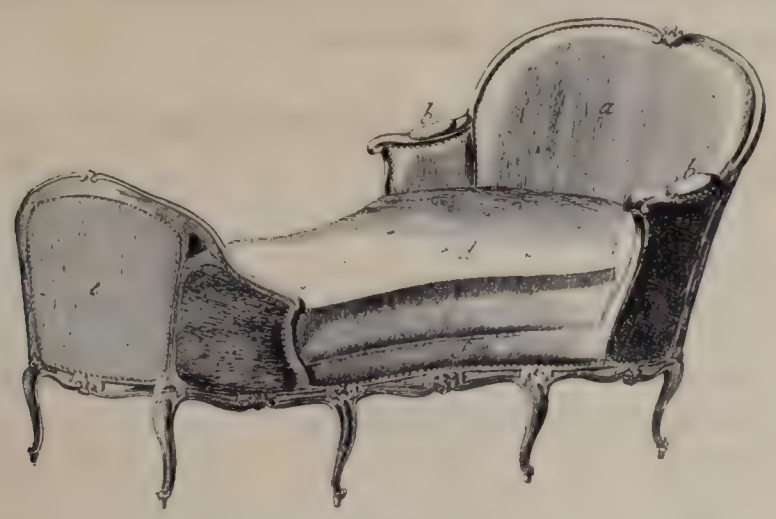
Le *canapé*, que Littré fait venir du grec κωνωπεῖον (lit garni de rideaux pour écarter les cousins), était toujours assorti aux autres meubles. Qu'il ait la forme d'un fauteuil élargi, avec un dossier et ses deux accotoirs à jour, ou bien qu'il fasse l'effet d'une large bergère avec les angles arrondis et des *joues* capitonnées pour reposer la tête, sa longueur habituelle est de 1^m,80 ou 2 mètres. C'est celle qu'il a encore aujourd'hui. Au-dessous de 1^m,70 de long, ne pouvant plus contenir que deux places, ce siège prend le nom de *causeuse* ou de *marquise*. Quand il est entièrement enveloppé par la garniture capitonnée, on le nomme *canapé confortable ;* sa partie du milieu pouvant contenir deux ou quatre

places, il a à chaque extrémité, en dehors des accotoirs, une autre place disposée en angle et arrondie, il s'appelle *canapé confident*.

La *bergère* ou chaise longue diffère du fauteuil ordinaire par la grandeur du siège, qui a quelquefois 65 centimètres de largeur, et par les accotoirs, qui non seulement sont tout à fait garnis d'étoffe au-dessous, mais encore sont quelquefois cintrés jusqu'à environ les deux tiers de la hauteur du dossier.

La *duchesse* est comme la bergère, sauf qu'on y ajoute un ou deux bouts sur la longueur qui se raccordent et qu'elle est beaucoup plus richement décorée. Sa longueur dépasse toujours 1m,60.

Les *sofas*, selon Roubo, ne diffèrent des canapés qu'en ce que leurs accotoirs sont pleins, à peu près disposés comme ceux des bergères et des duchesses, et en ce qu'ils ont



Duchesse à bateau.
a, dossier en demi-cercle. — *b*, bras. — *c*, joue. — *d*, carreau.
e, petit dossier. — *f*, bourlet.

un peu moins de hauteur de siège ; de sorte que ce ne sont, à proprement parler, que des espèces de lits de repos. Ils avaient d'abord la forme droite ; puis, peu à peu, on les cintra pour suivre le plan des niches et des appartements dans lesquels ils étaient placés ; ensuite on varia ce cintre ainsi que celui du dossier, ce qui amena autant de noms différents, plus ou moins étranges et dont les fabricants eux-mêmes ne pouvaient dire l'origine.

Mentionnons les variétés suivantes :

L'*ottomane*, qui est cintrée sur son plan, d'une forme ovale allongée, avec un dossier dont le point le plus élevé se trouve au milieu et qui vient, en diminuant de hauteur, se joindre avec les accotoirs. On désigna ensuite, mais à tort, les ottomanes comme des canapés sans dossier : Littré, dans son dictionnaire, donne cette fausse définition.

La veilleuse, dont l'usage était de soutenir une personne demi-couchée, c'est-à-dire les jambes et les cuisses à plat et la partie supérieure du corps soutenue par des carreaux ou oreillers, sur lesquels on s'appuyait; de sorte qu'on pouvait y être très commodément pour y lire et se placer devant le feu ou en tel endroit qu'on le désirait.

La veilleuse à la turque, cintrée des deux bouts, pour permettre de se placer indifféremment à un bout ou à l'autre.

La paphose, d'une décoration généralement très riche, et dont les bouts se terminaient à peu près comme ceux des ottomanes.

La turquoise, dont la forme était pareille à celle de la paphose, si ce n'est que les accotoirs étaient à peine indiqués par devant.

Toutes ces sortes de canapés étaient souvent, comme on le pense bien, de véritables objets d'art. Cependant le prix n'en était pas très élevé dans la fabrication ordinaire. Veut-on savoir quelle était leur valeur habituelle? Bimont, l'excellent tapissier, n'a garde d'oublier de nous renseigner sur ce point important. Il nous apprend qu'une *duchesse* coupée en deux[1], « passablement belle », coûtait 50 à 60 livres, ce qui n'est vraiment pas cher; une duchesse à bateau, « passablement belle », 50 livres; une duchesse ordinaire, 36 livres, ce qui est pour rien. Le canapé ne va qu'à 30 livres; l'ottomane à 50 livres, quand elle est ordinaire, et à 120 livres quand elle est très belle. Il est vrai que dans cette somme n'est pas compris le prix de la dorure du bois ni celui des étoffes. Or, pour dorer une duchesse ordinaire, cela coûtait 60 livres; s'il s'agissait seulement de la peindre en couleur rechampie, le prix était de 10 livres. Quant à l'étoffe, la somme variait naturellement suivant la qualité. On jugera par le détail et la quantité des marchandises nécessaires du soin avec lequel on procédait à la fabrication.

Duchesse à bateau, de trois pieds.

Marchandises.	Quantité.
Damas.	11 aunes.
Polisot.	12 aunes.
En grosse toile.	8 aunes.
Toile à damier.	1 aune.
Galon d'or.	15 aunes.
Clous dorés, tiercelins touchants.	1,500.
Crin.	40 livres.
Sangle.	4 à 5 pièces.

Durant notre siècle, les canapés n'ont certes pas cessé d'être en faveur, mais ils ont suivi le sort du mobilier, c'est-à-dire qu'ils ont perdu leur souveraine élégance (pour ne parler que de cette qualité essentielle). Leurs formes, s'alourdirent sous le premier empire; on eut la *borne,* sorte de canapé de milieu, rond ou ovale, autour duquel on peut s'asseoir; on eut la *siamoise,* qui est en forme d'*S*, à deux où trois places disposées de manière à s'asseoir et à causer confidentiellement; on eut le *canapé Marcus,* du nom de son inventeur, sous la Restauration, au dossier cambré, au bois apparent, aux accotoirs très élevés; le *canapé Pommier,* de forme carrée, très en usage sous le Directoire; *la méridienne,* dont le règne dura depuis l'empire jusqu'à 1830, et qui était un petit lit servant, comme l'indique son nom, à la sieste, au repos du milieu de la journée; le *divan,* importation orientale, ayant environ 2 mètres de long sur 80 centimètres de profondeur, sorte de plate-forme en bois, très basse, sur laquelle on jette des coussins en forme de matelas et des quantités d'oreillers. Nous ne parlons pas des meubles à surprises, des divans-lits et autres sièges plus ou moins dérivés du canapé, dont l'usage tend de plus en plus à se restreindre, et qu'en tout cas il faudra savoir placer avec discernement dans notre « maison modèle ». L'étude des autres sièges nous guidera un peu à cet égard.

VICTOR CHAMPIER.

(*A suivre.*)

1. C'est-à-dire composée de deux parties mobiles, qui s'ajoutaient, l'une pour s'asseoir, l'autre pour poser les pieds.

L'ÉTUDE DES ORNEMENTS

GRECQUES ET MÉANDRES

(SUITE [1])

Les variations que nous venons de voir effectuées sur le modèle type de la grecque ne devaient pas se borner à l'embellir par juxtaposition; elles devaient atteindre le crochet même et porter sur la marche du méandre, autrement dit, sur les deux éléments constitutifs. Ces modifications, ayant toujours pour but de rendre cet ornement, ou plus riche ou plus compliqué, ont engendré un nombre considérable de productions; cependant il est encore facile de classer toutes ces créations. Elles sont contenues en neuf espèces, savoir : 1° Les grecques proprement dites. — 2° Les grecques à ressauts. — 3° Les grecques allongées. — 4° Les grecques entrelacées. — 5° Les grecques retournées. — 6° Les grecques doublées. — 7° Les grecques syriaques. — 8° Les grecques mexicaines. — 9° Les grecques rompues ou isolées.

Grecques proprement dites. — La grecque proprement dite est celle que nous venons d'étudier; c'est, comme nous le savons, un ornement courant ordonné suivant la loi de la répétition et fréquemment employé dans tous les arts.

Grecques à ressauts. — La grecque à ressauts ou alternée, elle aussi, est un ornement courant, mais elle est construite suivant la loi de l'alternance, c'est-à-dire qu'elle est formée de deux ou plusieurs motifs alternant et pouvant être non seulement dissemblables, mais encore inégaux. Toutefois, les plus répandues sont celles composées seulement de deux motifs de hauteur variée : une grecque et un redent alternant (fig. 13) ou bien une grecque et un carré de même hauteur (fig. 14), ou encore l'élément

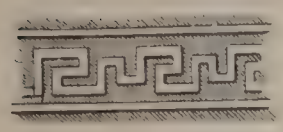


Fig. 13.

Fig. 14.

Fig. 15.

grec, puis un carré (fig. 15) dont l'un des côtés est commun à la grecque, soit, par

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, 3e année p. 345.

extension, une série de grecques (fig. 16) proprement dites coupées à distances égales par un carré. Dans tous ces cas, les carrés ou rectangles séparant les grecques sont le plus souvent ornés de carrés intérieurs, de rosaces, etc. Tout en gardant ainsi l'unité, les compositeurs ont fait entrer un élément de variété, propre à rompre ce que ces vides pourraient avoir de monotone. On trouve encore des méandres à ressauts formés de grecques alternées de carrés dont l'ornementation n'est la même que de deux en deux, ce qui double l'alternance (fig. 17). Les cinq exemples que nous donnons ont été relevés sur des vases de la collection Campana. Il est à remarquer que dans ces deux dernières combinaisons, la grecque cesse de se mouvoir d'une manière continue et cependant le mouvement est toujours sensible et suffisamment indiqué. Cette grecque, comme la précédente, et, disons de suite, comme les autres, s'emploie composée de lignes, de bandes ou de bandes avec épaisseur.

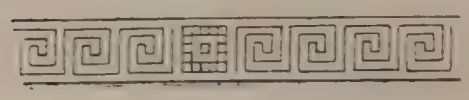


Fig. 16.

Fig. 17.

Grecques allongées. — La grecque allongée participe des deux premières et, comme elles, elle est un ornement courant. La seule différence réside dans la forme même du crochet, qui devient plus long que haut et nécessite l'emploi d'un cavenas à mailles rectangulaires. A part cela, la construction reste la même que la grecque, allongée, soit dans sa forme semblable à la grecque proprement dite (fig. 18) comme celle-ci dessinée dans l'œuvre de l'Italien Serlio, soit dans sa forme semblable à la grecque à ressauts, comme celle que je trouve sur un fragment d'objet (fig. 19) de l'art antique. Cette transformation du sens physique, qui donne à cet ornement une marche plus rapide et un air pressé, modifie par suite le sens moral, qui devient moins digne, moins cérémonial et imposant. Il y aura donc à réfléchir avant d'en faire usage, surtout en architecture et en peinture décorative. Malgré cela, elle est d'un usage fréquent mêlée à d'autres grecques, dans les grecques entrelacées, comme nous allons le voir, et alors elle est d'un bel effet ornemental. Employée seule, elle sert presque toujours à décorer des objets de petites dimensions, comme des terres cuites, des vases.

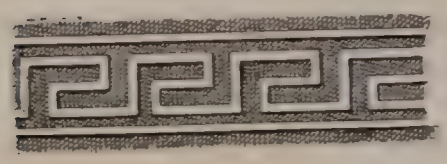


Fig. 18.

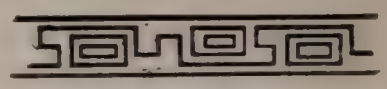


Fig. 19.

Grecques entrelacées. — La grecque entrelacée est une combinaison des autres grecques que l'on enchevêtre deux à deux. On la trouve presque toujours formée : 1° par deux grecques à ressauts courant (fig. 20) simultanément à distances égales, comme cet exemple ornant une poterie grecque du Musée du Louvre où chacune des grecques est accusée par un ton différent, l'une noire, l'autre rouge brique sur fond de terre chamois; on la trouvera d'ailleurs en couleur dans le superbe ouvrage de M. Racinet, l'*Ornement polychrome;* 2° par deux grecques allongées également à ressauts avec espace intérieur décoré de carrés, de rosaces, dans le genre de cette bordure (fig. 21) composée par le baron Gérard pour la salle Melpomène ; 3° par deux grecques allongées et à plusieurs

Fig. 20.

Fig. 21.

ressauts, courant deux fois dans la bande avec équilibre (fig. 22) et symétrie, comme ce méandre qui entoure une mosaïque pompéienne, publiée par la *Gazette des Beaux-Arts;*

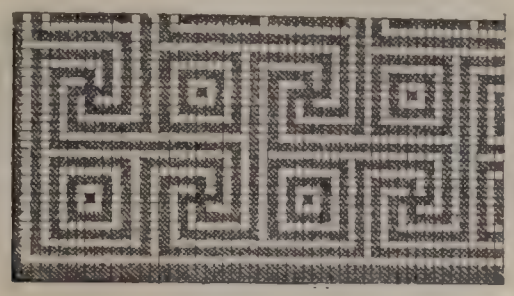


Fig. 22.

4° par une alternance de carrés ornés et de grecques allongées se coupant en croix et enlaçant les carrés, comme sur cette mosaïque d'Herculanum (fig. 23, 24) et sur cette terre cuite de la collection Campana où les carrés sont remplacés par des rosaces variées. Les compositions anciennes et modernes de cette manière d'être du méandre sont extrêmement multiples; quelques-unes même embrassent un espace assez grand pour couvrir de leur décoration l'ensemble de toute une mosaïque. Dans tous les cas, il est à remarquer que le mouvement est dans le même sens, ou tout à droite ou tout à gauche, et que les constructions ne sont que superposées. Cette grecque ne réclame donc que de l'attention et de la patience, quoiqu'elle soit compliquée et que parfois elle atteigne les proportions d'un véritable dédale de lignes droites. Mais en retour de cette peine et de ce soin qu'elle exige, elle produit une ornementation variée, élégante, riche et empreinte d'une certaine recherche de coquetterie. Elle a tout le charme et l'imprévu qui caractérisent les entrelacs. Si ce n'est plus une bordure sobre, circulant avec lenteur et dignité autour de l'objet et reposant des sujets gracieux et mouvementés qu'elle encadre, elle devient un enlacement sans fin, gai et léger, bien fait pour le plaisir des yeux, « pour piquer la curiosité du spectateur et pour provoquer son esprit à une recherche qui promet de l'intéresser. » Ce n'est plus la procession sacrée, il est vrai, mais le rêveur peut y voir comme la figuration de bandes d'enfants rieurs et fous se contournant, se mêlant, se croisant dans leurs jeux; c'est la grâce et la variété, la répétition animée par la complication réfléchie, qu'accuseront et rehausseront encore l'éclat et l'heureux mélange des couleurs.

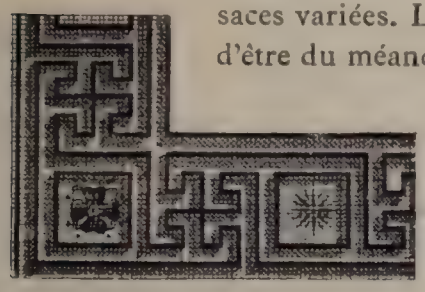


Fig. 23.

Fig. 24.

Grecques retournées. — La grecque retournée est bien un ornement courant dans le sens ordinaire du mot, parce qu'elle est formée d'une suite non interrompue de motifs répétés en sens contraire, ce qui donne naissance à une sorte d'alternance. Mais, ainsi qu'on peut le remarquer, les motifs qui la composent, étant établis suivant la loi de la symétrie, sont privés dès lors de mouvement et ressemblent bien plus à une rangée de soldats formant la haie aux jours de fêtes militaires, qu'à une marche, à une procession. Par conséquent, si le mot était consacré par l'usage, il serait préférable de la regarder comme un ornement stationnaire, formant bordure. Ainsi, pour l'obtenir, on établit le motif

connu a, b, c, d, puis on retourne ce motif symétriquement autour de a b, ce qui donne l'ensemble a, b, c, d, du nouveau crochet (fig. 25), qui, répété, engendre la grecque dont nous nous occupons. Il est clair que cette opération est la même, quelle que soit la forme du motif adopté et que, dans tous les cas, le nouvel élément étant formé par l'adjonction dos à dos de deux motifs primordiaux disposés l'un à droite, l'autre à gauche, les deux mouvements se trouvent annihilés. Il en résulte que la grecque retournée est, par excellence, un ornement de stabilité, propre à l'architecture et aux choses qui font partie intégrante du bâtiment, comme une peinture murale, une boiserie,

Fig. 25.

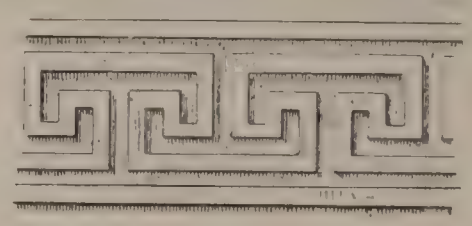


Fig. 26.

une plaque de cheminée, etc. Voici, pour exemple, la grecque (fig. 26) retournée ornant l'arc de triomphe de l'Étoile.

Grecques doublées. — La grecque doublée ne se rencontre guère que dessinée par une simple ligne; c'est l'ornement du peintre, du damasquineur, surtout du graveur sur métaux et de l'orfèvre pour les métaux cloisonnés. Ce méandre consiste dans deux éléments de la même grecque, séparés et marchant isolément, naissant l'un d'un côté de la ligne de direction, l'autre de celui opposé, et venant s'emboîter et se suivre parallèlement. Il se rencontre beaucoup, tracé à la pointe, sur les poteries anciennes de l'art grec et peut-être encore plus fréquemment sur les bronzes et les cuivres anciens de la Chine. Deux exemples suffiront pour montrer tout le parti que l'on en peut tirer. Le premier sera une bordure de poterie de l'Attique (fig. 27), composée d'une grecque proprement dite; le second, formé d'une grecque retournée, proviendra d'un brûle-parfum chinois (fig. 32), gravé dans *l'Art pour tous* et appartenant à M. Chanton. Dans celui-ci, il est constamment replié, sans aucune interruption; dans celui-là, de trois en trois il est rompu par l'alternance d'un carré dont l'intérieur est disposé en damier. Il est visible qu'ainsi constitué d'éléments séparés et allant en sens contraire par suite même de leur emboîtement, cet ornement n'a plus que le rythme géométrique et cesse d'être courant; ce n'est plus qu'une bordure, mais une bordure pleine de légèreté, de caprice et d'élégance, comme une broderie.

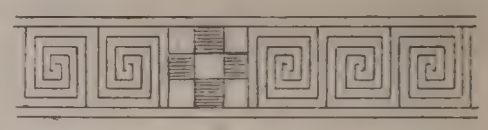


Fig. 27.

Fig. 28

Grecques syriaques. — La grecque syriaque, établie, comme la grecque proprement dite, par la répétition des crochets qui la forment, est également un ornement courant ayant le nombre de temps que désire le dessinateur. Elle provient, comme son nom l'indique, des peuples orientaux, qui ont dû l'introduire en Grèce, car nous y en trouvons des exemples.

Pour l'obtenir, on dessine les crochets d'une grecque ordinaire, seulement de deux en deux, et on les réunit en menant une diagonale (fig. 29) joignant l'extrémité supérieure du premier et le pied du second; enfin l'espace compris entre cette diagonale et la partie inférieure sera rempli et fera partie de la bande qu'il continuera. En faisant entrer ce nouvel élément dans la composition du méandre, les anciens ont introduit une nouvelle variété qui peut se traduire au sens moral par une interprétation éloignée d'une file de personnages couverts de longues robes traînantes, et ils ont ainsi conservé à la grecque son caractère processionnel, caractère calme et digne. L'alternance du crochet avec un vide égal à lui-même semble être le maximum d'écart permis; on ne trouve pas d'exemple dépassant cette mesure et par suite donnant une longueur démesurée à la traîne, tandis qu'on trouve fort bien le même motif avec des crochets plus rapprochés les uns des autres. Voici un exemple de cette transformation (fig. 30), pris sur un fragment de dallage. On pourrait encore bien voir dans la création de cette nouvelle grecque la représentation sans relief d'une série de denticules ornés d'un méandre et réunis par leur ombre portée; mais c'est peut-être chercher bien loin, quand rien ne peut prouver cette assertion qu'une ressemblance éloignée.

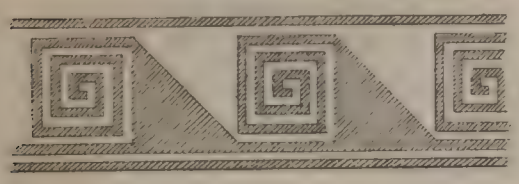


Fig. 29.

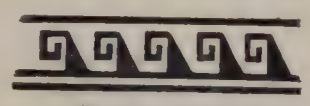


Fig. 30.

Grecques mexicaines. — Comme la précédente, la grecque mexicaine est un ornement courant composé par la répétition du crochet déjà connu. Elle ne diffère des autres que par l'inclinaison de ses crochets, et son nom est plutôt fait pour la distinguer que pour la désigner comme spécialement employée par les Mexicains. Car, si on la trouve au Mexique, on la trouve aussi sur des objets chinois, japonais et autres; et lorsqu'il s'agit d'un mouvement rapide et léger, d'une variété à introduire dans des compositions toutes géomériques, elle sera toujours utilisée avec profit. Ainsi le veut, du reste, sa forme inclinée obtenue en disposant les lignes du canevas de construction à quarante-cinq degrés, comme l'indique ce dessin, relevé sur le pourtour d'un bouclier japonais (fig. 31).

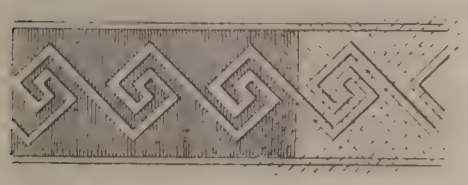


Fig. 31.

Grecques rompues ou isolées. — On entend par grecques rompues les ornements constitutifs du méandre, les crochets, considérés isolément et groupés séparément sans aucun lien d'attache entre eux. Ils servent à décorer une bande, un fond, toutes les formes et toutes les choses, et n'ont plus rien dès lors de l'ornement courant. Ils ne sont que des complications encore géométriques mais s'efforçant de rompre avec la marche régulière et pondérée qui leur était imposée. Ils vont seuls, ils ont besoin d'air et de liberté et, caprices légers et gracieux, fantaisies coquettes et semées à tout vent, les voilà se disposant suivant tous les réseaux et naissant de toutes les lois au gré du dessinateur. C'est assez dire combien sont nombreux et variés les exemples en tous les temps et chez presque tous les peuples. Ces lignes repliées sont, les unes simples, naissant d'un filet et séparées par un rectangle, comme sur cette peinture grecque (fig. 32 et 33); les autres encore simples naissent du rectangle, ainsi que le montre cette peinture pompéienne. Dans l'exemple

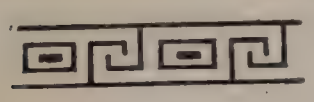


Fig. 32.

Fig. 33.

suivant (fig. 34), gravé sur un brûle-parfum japonais, extrait de l'*Art pour tous* et appartenant à M. de Boissieu, les lignes ne sont qu'isolées et semblent un premier essai. Ailleurs, sur une terre cuite de la collection Campana (fig. 35), elles épousent la forme

Fig. 34.

Fig. 35.

Fig. 36.

d'un carré et alternent avec un autre diversement orné. Sur des plaques de bronzes chinois (Exposition de l'Union centrale), les motifs sont accolés et se succèdent ici en ligne droite (fig. 36), là en lignes courbes, sinueuses ou volutées.

Sur des étoffes, il servira à établir un semis (fig. 37), exactement comme dans les fonds d'émaux cloisonnés, de bronzes, de faïences. Ailleurs, et tout particulièrement chez les Chinois, passés maîtres en semblables combinaisons, le méandre cessera d'être carré pour devenir pentagonal (fig. 38), trapézoïde, etc. Enfin, quittant même sa forme première, il se brisera et reviendra sur lui-même pour remonter et descendre, se croiser et revenir encore, n'ayant pour guide et maître que l'imagination si puissamment inventive et si richement belle des peuples orientaux (fig. 39 et 40). Les exemples que nous donnons (fig. 41, 42 et 43) ici peuvent donner une idée, encore bien faible, de tout ce qui a été créé en ce genre. C'est aux expositions de l'extrême Orient, au milieu de ces surprenantes et éblouissantes richesses qu'il faut aller étudier les effets et les ressources qu'offre cette combinaison. « Au point de vue de l'ornemaniste,

Fig. 37.

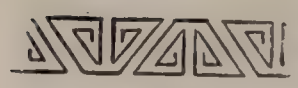


Fig. 38.

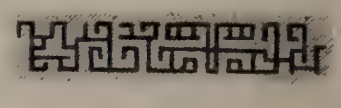


Fig. 39.

Fig. 40

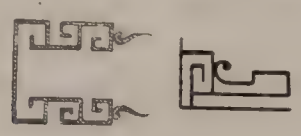


Fig. 41.

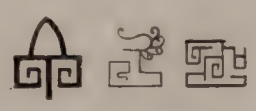


Fig. 42.

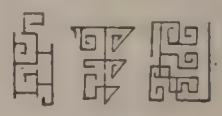


Fig. 43.

dit le maître si autorisé en pareille matière, M. Racinet, peu d'études sont aussi intéressantes que celle de ces méandres animés, si différents, malgré la parité du genre, des méandres grecs avec leur rigidité linéaire. Ces constructions ornementales, dont la symétrie est si ingénieusement variée, donnent de l'art décoratif des anciens Chinois une haute idée et peuvent, dans nos industries modernes, recevoir de nombreuses applications ».

J. Passepont.

VERRERIE

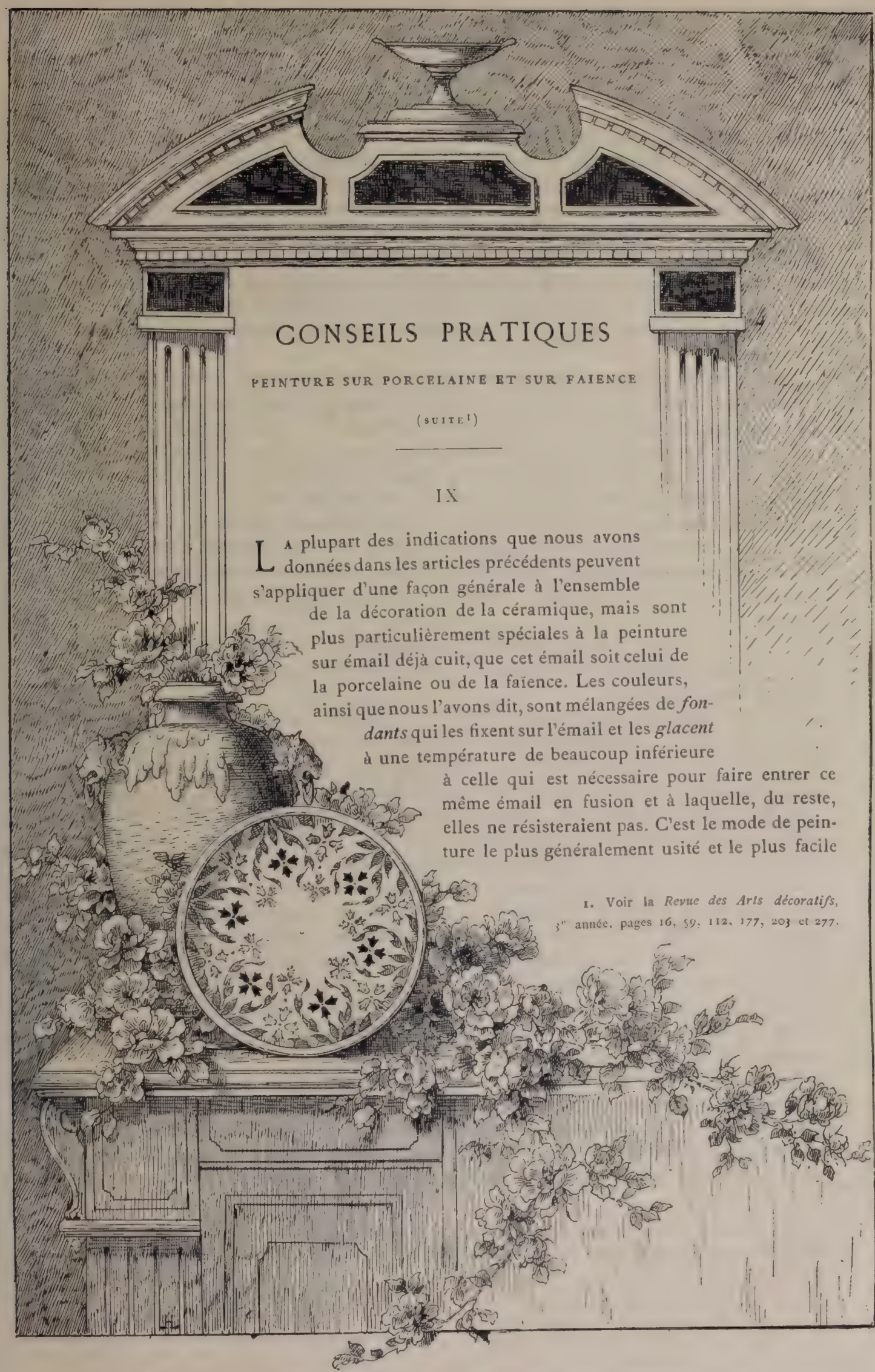
CALICE, MONTRE ET POT A BIÈRE EN CRISTAL DE ROCHE DU ROI DE POLOGNE SIGISMOND III

TRÉSOR DE VARSOVIE

A. Quantin, éditeur.

(*Encyclopédie des arts décoratifs de l'Orient*, Canson, édit.)

Imp Lemercier & Cie Paris



CONSEILS PRATIQUES

PEINTURE SUR PORCELAINE ET SUR FAIENCE

(SUITE[1])

IX

La plupart des indications que nous avons données dans les articles précédents peuvent s'appliquer d'une façon générale à l'ensemble de la décoration de la céramique, mais sont plus particulièrement spéciales à la peinture sur émail déjà cuit, que cet émail soit celui de la porcelaine ou de la faïence. Les couleurs, ainsi que nous l'avons dit, sont mélangées de *fondants* qui les fixent sur l'émail et les *glacent* à une température de beaucoup inférieure à celle qui est nécessaire pour faire entrer ce même émail en fusion et à laquelle, du reste, elles ne résisteraient pas. C'est le mode de peinture le plus généralement usité et le plus facile

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 3e année, pages 16, 59, 112, 177, 203 et 277.

Encadrement de page composé pour la *Revue des arts décoratifs*, par M. Lambert, peintre de la manufacture de Sèvres.

à pratiquer, au moins au point de vue matériel; on trouve partout des porcelaines blanches, presque tous les marchands de couleurs vendent aujourd'hui les couleurs vitrifiables nécessaires et les essences auxquelles elles doivent être mélangées, et on peut en outre faire cuire sans aucune difficulté et à peu de frais les pièces ainsi peintes.

Mais il est, pour décorer la porcelaine, d'autres procédés qui offrent à l'artiste des ressources infinies, dont on voit de nombreux échantillons dans le commerce, surtout depuis quelques années, et qui ne sont pas difficiles à employer, à la condition, toutefois, de pouvoir se procurer dans une fabrique de porcelaine les matières premières.

Le plus simple est celui qui est connu sous le nom de *décoration en pâte blanche d'application.*

Ce genre de décoration, qui procède tout à la fois de la peinture et de la sculpture, consiste à appliquer sur un fond coloré de la pâte blanche — pâte à porcelaine ordinaire très étendue d'eau et désignée sous le nom de *barbotine*[1], — qui se modèle surtout par transparence. Les manufactures de porcelaine, et surtout celle de Sèvres, où cette décoration a pris naissance, produisent journellement en ce genre de véritables chefs-d'œuvre, et tout le monde a admiré à l'Exposition de 1878 et, depuis, dans les magasins de vente de notre grand établissement national, les magnifiques porcelaines signées Gobert ou Taxile Doat; ce dernier, en outre, envoie tous les ans au Salon des Arts décoratifs, à l'Exposition des artistes vivants, des petites plaques décoratives aussi remarquables par la finesse et la perfection de leur exécution que par l'ingéniosité et la gracieuse ordonnance de leur composition.

Afin de répondre à quelques-unes des demandes qui nous ont été adressées, nous allons indiquer brièvement la manière, assez simple, du reste, dont on doit procéder pour ce genre de décoration.

Sur une plaque ou sur tout autre objet en porcelaine *crue,* c'est-à-dire n'ayant pas subi l'action du feu, et préalablement colorée dans la masse même au moyen d'oxydes pouvant résister à la haute température du feu de four, on reporte légèrement, soit en les ponçant d'après le procédé que nous avons indiqué plus haut, soit en les traçant à la pointe sur la matière extrêmement tendre et friable, les contours d'un dessin bien arrêté à l'avance, de façon à ne rien laisser au hasard pendant le cours de l'exécution. On recouvre ensuite toute la partie ainsi délimitée d'une première couche de barbotine très étendue d'eau et que l'on prend avec un pinceau à aquarelle extrêmement souple; puis, quand cette première couche est bien sèche, on en passe une seconde; et ainsi de suite, jusqu'à ce que l'on ait obtenu une sorte de silhouette blanche d'un demi-millimètre à peu près d'épaisseur, c'est-à-dire suffisante pour masquer partout le ton du dessous. Cette première opération, malgré sa simplicité apparente, est assez difficile à pratiquer; il faut, autant que possible, en effet, obtenir une première couche assez unie et, surtout, éviter avec le plus grand soin les petites fentes ou fissures, souvent imperceptibles, qui se produisent lors de la superposition des différentes couches et qui suffiraient seules pour occasionner à la cuisson des accidents irréparables. Ces fentes proviennent, le plus souvent, de la trop grande rapidité avec laquelle on procède : il ne faut donc jamais passer une nouvelle couche sans s'assurer préalablement que celle qui précède est parfaitement sèche et ne contient aucune fente. S'il en était autrement, il serait nécessaire, avant d'aller plus loin, de gratter la partie fendillée assez profondément pour retrouver

1. Il ne faut pas confondre ce genre de décoration avec celui dont on a fait un si grand abus, depuis sept ou huit ans, dans la décoration de la faïence et qui est connu également sous le nom de *Barbotine;* nous en reparlerons, du reste, plus loin.

la matière colorée, et de la remplir à nouveau, toujours par superposition, de barbotine très liquide, jusqu'à ce que l'on ait remis le tout au même niveau; il ne faut pas craindre d'enlever la pâte blanche dans un rayon trois ou quatre fois plus grand que celui de la petite fissure remarquée.

Le motif décoratif, figure, oiseaux, fleurs ou ornements, étant ainsi recouvert de façon à former un *à-plat* blanc, on l'égalise un peu au moyen d'une gradine très douce, puis on surcharge les parties qui doivent être relativement saillantes, en procédant toujours par couches successives et sans chercher à obtenir du premier coup le relief voulu.

On modèle ensuite, lorsque le tout est bien sec, en enlevant les aspérités avec la lame recourbée d'un canif, une gradine ou un ébauchoir en acier.

Autant que possible, il faut obtenir le modelé par transparence et non par relief; le résultat, dans le premier cas, est en effet de beaucoup supérieur à celui que donne le second, et rappelle, par sa légèreté, sa douceur et son velouté, les camées les mieux travaillés ou les plus beaux émaux en grisaille des grands artistes limousins du XVIe siècle, suivant que la coloration du dessous est plus ou moins montée de ton. Si, au contraire, la couche de barbotine est trop épaisse pour laisser transparaître cette coloration, l'effet est lourd et d'un aspect beaucoup moins satisfaisant, les reliefs n'étant pas assez accentués pour modeler par leur ombre propre, surtout lorsqu'ils sont encore atténués, après la cuisson, par l'émail qui les recouvre et les noie pour ainsi dire. On peut se rendre compte de la différence que présentent les deux manières de procéder en comparant les pâtes d'application faites autrefois à Sèvres par un éminent artiste, M. Solon-Milès, et celles qu'il produit aujourd'hui en Angleterre, où il s'est fixé depuis de longues années. C'est toujours la même composition gracieuse et charmante, le même dessin pur et distingué, la même finesse d'exécution, mais ce n'est plus la même matière, ni, par conséquent, le même résultat : la pâte de la porcelaine française étant transparente, tandis que celle de la porcelaine anglaise est opaque et d'un aspect plâtreux.

Le mode de décoration que nous venons d'indiquer est certainement un des plus agréables à pratiquer et un de ceux qui peuvent donner les résultats les plus satisfaisants. Malheureusement, l'emploi de la barbotine blanche est sujet à bien des mécomptes indépendants du talent de l'artiste.

C'est là, plus que dans tous les autres procédés, qu'il faut être bien familiarisé avec la nature des pâtes colorées qui forment le dessous, et se rendre un compte bien exact, par des échantillons soigneusement exécutés, du degré d'intensité qu'elles prennent à la cuisson, sous peine de voir se produire des accidents irrémédiables. Là, en effet, il n'y a pas de retouches à faire, pas de second feu à donner, comme dans la peinture ordinaire où l'on peut masquer par des reprises habiles les incorrections d'une première exécution, et c'est à peine si l'on arrive à cacher par quelques rehauts d'or les trous et les défectuosités qui se produisent dans le modelé de certaines parties.

Quoi qu'il en soit, nous engagerons vivement ceux de nos lecteurs qui veulent bien nous suivre dans ces études, à essayer de ce procédé, surtout s'ils habitent dans le voisinage d'une manufacture de porcelaine où ils puissent se procurer facilement des plaques colorées, de la barbotine blanche et à laquelle ils donneront à émailler et à cuire leurs œuvres. Il est absolument nécessaire, en effet, sous peine de non réussite irrémédiable, de n'employer que des pâtes de même nature et de ne les faire émailler qu'avec une couverte de même provenance, afin d'éviter les désaccords qui, autrement, ne manqueraient pas de se produire à la cuisson.

ÉDOUARD GARNIER.

CHRONIQUE

L'ATELIER national de mosaïque vient d'être réorganisé. Il était jadis à la manufacture de Sèvres, maintenant il a son existence propre, et une commission spéciale, composée de MM. Guillaume, Lenepveu, Ch. Garnier, Lameire, Moyaux, Sédille, Müntz, Paulin, directeur des bâtiments civils, et Kaempfen, ex-directeur des Beaux-Arts, président. M. Gerspach, notre collaborateur, a été chargé de l'administration de l'atelier, qui est composé de trois mosaïstes italiens, de trois mosaïstes français et de trois élèves français.

La commission de la manufacture nationale de Beauvais a jugé la première épreuve du concours de 1883, qui avait pour objet le modèle du siège et du dossier d'un canapé Louis XVI dont nous avons publié le dessin (Voyez page 320 de ce volume). Trente-quatre projets avaient été envoyés; une dizaine d'entre eux ont attiré l'attention du jury. En fin de compte, les deux projets admis à la seconde épreuve sont ceux de M. Couty (Edme) et de M. Lambert. M. Couty est élève de M. Galland; il est professeur à l'École des arts décoratifs de Nice; en 1878, il a remporté le prix de Sèvres. M. Lambert est attaché à la manufacture nationale de Sèvres.

FIN DU TOME TROISIÈME

L'Imprimeur-Éditeur-Gerant : A. QUANTIN

TABLE

DES PLANCHES HORS TEXTE

Pages.

Vitraux. — Carton de trophées d'armes, par M. E.-A. Reiber, exécuté en vitraux de couleur pour la salle des banquets de M. W.-K. Vanderbilt, de New-York. 8

Peinture décorative. — La vision de saint Hubert, décoration d'une cheminée au château de Chantilly, par M. Paul Baudry. 15

Bois sculpté. — Virginal en bois sculpté et peint, daté de 1568 19

Orfèvrerie. — Plaque en argent ciselé et repoussé, donnée à S. A. R. le duc d'Albany, à l'occasion de son mariage (travail anglais, XIXe siècle) 24

Décoration des fêtes. — Feux d'artifice : le palais d'été de l'empereur de la Chine, composition et dessin de M. D.-E.-F. Ruggieri 40

Mobilier. — Armoire et lit en chêne sculpté (travail belge, XVIIe siècle). 44

Serrurerie. — Modèles de clefs, compositions inédites de Jacques-Gabriel Huquier (1695-1732). 58

Tissu. — Dentelles flamandes : points d'Ypres, de Bruxelles, de Malines, etc. 67

Serrurerie. — Impostes de grilles, poignées des serrures (XVIe siècle) 77

Peinture sur faience et sur porcelaine. — Divers états d'un motif d'ornement avant et après la cuisson. 85

Tissu. — Tapisserie de Bruxelles tissée d'or et d'argent. 89

Mobilier. — Écran de cheminée, composition et dessin de M. Ed. Giraudat (concours de l'École nationale des Arts décoratifs). 92

Tissu. — Tapis brodé (travail italien, fin du XVIe siècle). 104

Tissu. — Soieries lyonnaises, composition de Ph. de La Salle (XVIIIe siècle). 108

Pages.

PEINTURE SUR FAIENCE ET SUR PORCELAINE. — Posage gradué des couleurs. 114

ORFÈVRERIE. — Vase (fleurs de glycine) en bronze polychrome, exécuté par MM. Christofle (Exposition de Bordeaux, 1882) 122

MOBILIER. — Buffet flamand à deux corps, en palissandre (XVIIe siècle) 145

CÉRAMIQUE. — L'Annonciation, émail de Limoges. 156

MOBILIER. — Armoire en chêne sculpté, style Louis XV (collection du Musée des Arts décoratifs). 160

BOIS SCULPTÉ. — Panneau de bois (XVe siècle) 162

MOBILIER. — Bibliothèque sculptée; école liégeoise (XVIIIe siècle) 166

MOBILIER. — Cabinet en ébène sculpté, rehaussé d'ivoire (travail italien, XVIIe siècle) 168

PANNEAU D'ORNEMENT. — Composition de M. Henri Lambert, peintre de la manufacture de Sèvres. 178

MOBILIER. — La chambre à coucher; lit d'homme, exemple de simplicité élégante 184

ORFÈVRERIE. — Argenterie russe (chromolithographie) 186

ORFÈVRERIE. — Pendule en marbre (XVIIIe siècle), et flambeaux en bronze (XVIIe siècle) . . 202

PEINTURE SUR FAIENCE ET SUR PORCELAINE. — Composition exécutée pour la *Revue des Arts décoratifs* par M. Émile Belet, peintre de la manufacture de Sèvres. 204

DÉCORATION DES APPARTEMENTS. — Modèle de panneau, composition de Ch.-P.-J. Normand (1765-1840). 216

DÉCORATION DES APPARTEMENTS. — Modèle de panneau, composition de Ch.-P.-J. Normand (1765-1840). 218

ORFÈVRERIE. — Surtout de table exécuté pour le duc de Luynes par Froment-Meurice, en 1849, eau-forte de Courtry. 226

CÉRAMIQUE. — Soupières et légumiers en faïence de Bruxelles 252

MOBILIER. — Détail d'un pied de console Louis XIV en bois sculpté. 256

DÉCORATION DES PALAIS. — Panneaux des appartements de Blois. 265

SCULPTURE DÉCORATIVE. — Trophée des armes de Minerve, exécuté par Ant. Coyzevox dans le grand escalier de Versailles. 274

SERRURERIE. — Serrure du palais de Versailles 276

CARROSSERIE. — Carrosse de gala de la ville de Bruxelles (XVIIe siècle). 282

Pages.

CÉRAMIQUE. — Panneau en faïence, composé et exécuté par M. Th. Deck 290

CÉRAMIQUE. — Vase en faïence, exécuté par M. Th. Deck. 294

CÉRAMIQUE. — Plats en faïence, exécutés par M. Th. Deck 298

ORFÈVRERIE. — Aiguières en vermeil (fin du XVIe siècle). 310

ORFÈVRERIE. — Coupe en vermeil et collier de la gilde des carabiniers de Nivelles (XVIIe siècle). 318

PAPIER PEINT. — Fragment de papier peint, exécuté en réduction, spécialement pour la *Revue des Arts décoratifs*, d'après une composition de Martin Riester. 320

BOIS SCULPTÉ. — Modèles de balustres (XVIIe siècle) appartenant au Musée des Arts décoratifs. 328

ORNEMENTS DU COSTUME. — Les Quatre âges, modèle d'éventail, par Abraham Bosse. . . . 341

— — L'Été : la dame à l'éventail, composition d'Abraham Bosse . . 344

ORFÈVRERIE. — Boîtes et bonbonnières (XVIIIe siècle), appartenant au musée du Louvre . . 352

MOBILIER. — Modèles d'écrans de cheminée, compositions inédites de Jacques-Gabriel Huquier (1695-1772) 366

VERRERIE. — Calice, montre et pot à bière en cristal de roche du roi de Pologne Sigismond III 380

AVIS AU RELIEUR

Les planches hors texte doivent être placées EN REGARD des pages indiquées dans cette table.

TABLE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

Pages.

Projet de M. Falguière pour le couronnement de l'Arc de Triomphe 1
Escalier de l'hôtel de M. Bonnat, par M. Guifard. 5
Projet de décoration de salle à manger, par M. Sandier. 7
Apollon, décoration pour le palais de l'Élysée, par M. Lameire. 9
L'Industrie, décoration pour le palais de l'Élysée, par M. Lameire. 9
Ancienne chambre de l'échiquier de Normandie, par Ch.-Joseph Lameire (fragment de décoration pour le palais de l'Élysée.) 10
Modèle en plâtre pour un vase, par M. Sandier. 10
Éventail, par Lansyer. 11
Assiette porcelaine, par Damouse 11
Dessin original de M. Paul Baudry, d'après une des figures de son plafond les *Noces de Psyché.* 12
Croquis de M. Paul Baudry pour le portrait de Mgr le duc de Chartres dans la *Vision de saint Hubert,* au château de Chantilly 13
Composition de M. Henri Lambert, peintre de la manufacture de Sèvres. 16-18
L'Heureux Hymen, éventail peint par Lancret (exposition de la *Fine art Society*) 23
Éventail de mariage de Marie Leczinska, peinture de Boucher (exposition de la *Fine art Society*). 23
Horloge exécutée par MM. Bapst et Falize . . . 29
Cadre composé et dessiné par P.-V. Galland . . . 34
Le Travail, par M. E. Delaplanche. 36
Épée d'honneur offerte au général Cissey, par M. Antonin Mercié. 37
Pelle, flambeau et pincettes en fer forgé par M. Favier. 38
Tasse en argent, par M. R. Favier. 40
Lit grec. 42
Lit romain. 42
Chambre à coucher d'un château du XVIe siècle, d'après un dessin de Viollet-le-Duc. 43
Lit de parade, style Renaissance, au château de Fontainebleau. 44
Lit composé par de Vriese (XVIe siècle). 45
Lit drapé, style Louis XIII (XVIIe siècle) 45
Lit à couronne (XVIIIe siècle). 46
Lit à la turque (XVIIIe siècle) 46
Lit à la dauphine (XVIIIe siècle) 46
Lit à la polonaise (XVIIIe siècle). 47
Lit duchesse (XVIIIe siècle) 47
Lit à tombeau (XVIIIe siècle). 47
Lit à trois dossiers, style Louis XVI (XVIIIe siècle). 48
Lit à la française. Detail pour l'exécution. 50
Lit de Napoléon Ier, style empire, actuellement au Garde-Meuble. 52

Pages

Alcôve empire (XIXe siecle). 53
Alcôve empire (XIXe siècle) 53
Lit guerrier empire (XIXe siècle). 54
Lit empire (XIXe siècle). 54
Chambre à coucher sous la Restauration (XIXe siècle). 55
Lit de Charles X, au Garde-Meuble (XIXe siècle). 56
Lits jumeaux exécutés par M. Henri Fourdinois, époque contemporaine (XIXe siècle). 57
Composition et dessin de M. Henri Lambert, peintre de la manufacture de Sèvres. 59
Vase en ancienne porcelaine gros bleu de Sèvres. 63
Vase en ancienne porcelaine blanche de Sèvres, avec monture en bronze de Gouthière. 63
Fauteuil Louis XV recouvert d'anciennes tapisseries des Gobelins. 63
Grande armoire de Boule 64
Dossier du lit de Marie-Antoinette 65
Console par Bérain. 67
Bande de mosaïque exécutée au Panthéon (composition de M. Galland) 68
Le Père éternel, d'après le chevalier d'Arpini, par Marcello Provenzale da Cento (église de Saint-Cesareti, à Rome, XVIIe siècle). 69
Outils employés par les mosaïstes : Coupoir, marteau à découper les smaltes, marteau à découper les marbres, fers à encaustiquer, marteau à fouler le plâtre, meule, spatule à ciment, truelle et spatule à ciment, pincettes à cubes, casier.. 70-71
Morceau de mosaïque en cours d'exécution . . . 70
Bande de mosaïque exécutée au Panthéon (composition de M. Galland) 72
Ornements d'ambons, de chaires, etc. 73
Bande de mosaïque exécutée au Panthéon (composition de M. Galland pour la frise). 74
Fût de colonne (composition d'après M. Cognart). 75
Pavement antique des Thermes de Caracalla à Rome. 76
(Cette légende a été altérée dans le texte et porte cette fausse mention : Médaillon en mosaïque de la Loggia du nouvel Opéra, à Paris).
Scène de chasse, panneau décorant un banc d'orfèvre exécuté pour l'Électeur de Saxe en 1565. 77
Outils en fer gravé accompagnant le banc d'orfèvre exécuté en 1565 pour l'Electeur de Saxe. 79
Supports d'un tour à bois (Allemagne, XVIe siècle). 81
Couronnement du support d'un tour à bois (Allemagne, XVIe siècle). 82
Tour à tourner le bois, exécuté pour un prince de la maison d'Autriche au commencement du XVIe siècle. 82
Encadrement (composition et dessin de M. Libonis). 83

Pages.

Moyen d'échantillonner les couleurs pour le peintre ceramiste 86
Agrafe de manteau (dessin et composition de M. Georges Gardet, lauréat du grand prix d'honneur et de la bourse de voyage à l'École nationale des Arts décoratifs) 89
Plat en porcelaine (dessin et composition de M. Auguste Reynier. Concours de l'Ecole nationale des Arts décoratifs, 1882) 91
Petite salière double en argent oxydé, exécutée par M. Boucheron. (*Exposition de Lille.*). . . 94
Crosse en or, par M. Boucheron. (*Exposition de Lille.*) 95
Moutardier, par M. Boucheron. 96
Ciel du lit de Marie-Antoinette. Étoffe fond satin crème à dessin de feuillage. Composition de Ph. de La Salle (XVIIIe siècle). 98
Un atelier de tissage au XVe siècle : Fac-similé d'une miniature du Musée de Prague. (Collection du Musée d'art et d'industrie de Lyon.). . 101
La légende de sainte Gudule, miniature provenant de l'abbaye de Saint-Loup. (Collection de M. l'abbé Coffinet) 102
Miniature allemande du XIVe siecle. (Bibliotheque nationale, A.F.F. 7226.). 102
Miniature du XIVe siecle tirée d'un *Ovide* de la Bibliothèque de Rouen. 103
Rivalité de Pallas et d'Arachné. (Miniature du XIVe siecle, tirée d'un *Ovide* de la Bibliothèque de Rouen) 103
Métier de tisserand, XVe siècle. (Extrait du Ve livre du *Champion des dames*, fait par maître Martin le Franz au cloître de l'église Notre-Dame d'Arras). 103
Soierie lyonnaise (composition de Ph. de la Salle (XVIIIe siecle). Tenture dite à la *Corbeille de Fleurs*, sur fond cannetillé blanc. (Appartient au Musée d'art et d'industrie de Lyon.). 106
Soierie lyonnaise (composition de Ph. de la Salle (XVIIIe siècle). Lampas vert bleuâtre broché, dit des *Perdrix*. (Appartient au Musée d'art et d'industrie de Lyon) 107
Bonnet de Nuremberg, fin du XVIIe siècle, dentelle d'or, soie écrue brochée, ruches en soie rose. 109
Bonnet alsacien, fin du XVIIIe siècle, velours noir brodé d'or fin. 109
Bonnet des pays slaves du sud de la Saxe, fin du XVIIIe siècle, tissé en or fin. 110
Bonnet de Salzbourg, tissé d'or fin, commencement du XIXe siècle. 110
Bonnet tyrolien, or et velours noir, commencement du XIXe siècle. 110
Bonnet d'or fin rehaussé de paillettes ; Linz, XVIIIe siècle. 111
Encadrement composé et dessiné par Henri Lambert, peintre de la manufacture de Sèvres. . . 112
Encadrement composé et dessiné par M. Libonis. 115
Service à thé, style Renaissance, exécuté par M. Ed. Wollenweber, orfèvre, fournisseur de la cour à Munich. (Exposition bavaroise d'industrie et des arts et métiers, à Nuremberg, 1882.). 119
Service à café (style Louis XVI), modèle de M. Carrier-Belleuse, exécution de MM. Christofle. (*Exposition de Bordeaux.*). 125
Verre d'eau émaillé avec monture en argent repoussé (style Renaissance), par MM. Christofle. (*Exposition industrielle de Bordeaux.*). 125
Mortier (travail allemand) signé « Ulm, 1595 ». Appartient à M. Germain Bapst. (*Exposition de Bordeaux*). 127
Cabinet italien appartenant à M. Roustaing. (*Exposition de Bordeaux*). 128
Encadrement de page composé et dessiné pour la *Revue des Arts décoratifs*, par M. Libonis. . . 129
Papier peint : Tenture de fleurs, imprimée à Rouen d'après une étoffe du temps (année 1730). 131
Papier peint, imprimé par Réveillon, d'après les dessins de Prieur (année 1788). 132
Vigie de Koat-Ven, imprimée par Jean Zuber, d'après une peinture d'Hermann (année 1862) . 133
Tenture, imitation d'étoffe imprimée par Joseph Dufour, d'après une étoffe du temps (année 1808). 134
Mois d'octobre, papier peint imprimé par Dufour, d'après un dessin attribué à Fragonard fils, (année 1808). 135
Panneau grec, imprimé par Dauptain, d'après les dessins de V. Poterlet (année 1832). 136
Tenture fleurs, imprimée chez Desfossé, d'après le dessin et la peinture de Muller (année 1860). 137
Lambris imprimé par Dauptain, d'après la peinture de Polich, imitation de Huet (année 1837). 138
Papier peint, imitation chinoise. 139
Tenture style Louis XIII, papier peint imprimé par Lecerf, d'après un dessin de M. Poterlet (année 1864). 140
Composition et dessin de M. Henri Lambert, peintre de la manufacture de Sèvres. 141
Portail d'une église de Nuremberg. 145
Gobelets exécutés par M. Ed. Wollenweber, orfèvre, fournisseur de la cour à Munich. (*Exposition bavaroise d'industrie et des arts et métiers à Nuremberg.*). 147
Chambre à coucher de M. Eysser et d'un groupe de fabricants de Bayreuth. (Premier lot de la loterie de Nuremberg.) 148
Modèle du diplôme à décerner par l'Union centrale des Arts décoratifs à l'occasion de la troisième Exposition technologique de 1882. (Composition de M. Édouard Michel, lauréat du concours) 151
Composition et dessin de Mlle Eva Alexandre, élève de l'Ecole de Limoges. 157
Fond d'une coupe en porcelaine. Décor « éventail de plumes de paon ». Composition et dessin de Mlle Eva Alexandre, élève de l'Ecole de Limoges. 159
Coupe en porcelaine exécutée à l'Ecole de Limoges. Composition et dessin de M. Giraudat (lauréat du concours), élève de l'Ecole des Arts décoratifs de Paris. 160
Encadrement de page composé et dessiné par

Pages.

M. Libonis 161
Console d'applique en bois sculpté, époque Louis XIV. (Exposition de l'Union centrale, n° 16 du catalogue). 163
Commode de Boule en marqueterie d'écaille et de cuivre, epoque Louis XIV. (Exposition de l'Union centrale, n° 25 du catalogue). 165
Console de milieu, époque Louis XIV. (Exposition de l'Union centrale, n° 19 du catalogue). . . . 166
Bureau plat de Boule à double face, époque Louis XIV. (Exposition de l'Union centrale, n° 31 du catalogue). 167
Commode à deux tiroirs, genre vernis Martin, époque Louis XV. (Exposition de l'Union centrale, n° 76 du catalogue). 169
Commode en acajou à six tiroirs à l'intérieur, par G. Beneman, époque Louis XVI. (Exposition de l'Union centrale, n° 185 du catalogue). 171
Chenet en bronze doré, exécuté par Mme la comtesse de Biencourt. 174
Candelabre en bronze doré, exécuté par Mme la comtesse de Biencourt. 175
Encadrement de page composé et dessiné par M. Libonis. 178
Plan d'une chambre à coucher. 181
Modèle d'une chambre à coucher composé et dessiné pour la *Revue des Arts décoratifs*, par M. Henri Fourdinois. 182-183
Encadrement de page, composé et dessiné par M. Libonis 185
Gobelet allemand, de la Renaissance. (Vendu 2.900 marcs à la vente Paul, de Hambourg.). . 190
Coupe à couvercle. Travail allemand de l'orfèvre Hans Pezalt. (Vendue 1.750 marcs à la vente Paul, de Hambourg.). 191
Coquille de nautile montée sur pied en argent doré. Travail allemand, XVIIe siècle, signé Beleekin. (Vendue 2.535 marcs à la vente Paul, de Hambourg.) 192
Encadrement de page, composé et dessiné pour la *Revue des Arts décoratifs*, par Henri Poterlet. 193
L'Harmonie, broche appartenant à Mme Froment-Meurice mère, 1845 194
Miroir à main, exécuté par M. Froment-Meurice. 195
L'histoire de saint Louis; bracelet romantique, exécuté par F. Froment-Meurice, 1846. . . . 196
Aiguière avec son plateau, exécutés en argent, par F. Froment-Meurice, 1847. 197
Bénitier, exécuté par F. Froment-Meurice, à l'occasion du mariage de la comtesse de Chambord, 1847. 199
Encadrement de page, composé et dessiné pour la *Revue des Arts décoratifs*, par Eugène Froment, peintre de la manufacture de Sèvres. 203
Buffets américains 207-208
Salle à manger de l'hôtel de M. X., à New-York. 209
Salle à manger d'une maison à Philadelphie. . . . 211
Specimen d'une tenture de salle à manger américaine. 212
Bibliothèque américaine, genre gothique. 213

Pages.

Cheminée de grand salon. 214
Assiette d'un service en porcelaine, exécutée pour le président des États-Unis, par la maison Haviland, d'après la composition de M. Davis. . . 215
Statuette en argent, exécutée par MM. Bapst et Falize. (Prix de course offert par le Jockey-Club). 224
Encadrement composé pour la *Revue des Arts décoratifs*, par M. Poterlet. 225
Bracelet exécuté pour Mme Isaac Péreire, 1854. . 230
Candélabre pour le *surtout de table* du duc d'Albert de Luynes, 1850; exécuté par F. Froment-Meurice. 231
Charlemagne. Pendentif du grand salon du palais de la Légion d'honneur, par M. A. Sirouy. (Dessin de l'auteur.). 238
Institution de l'ordre de la Légion d'honneur, plafond de M. Maillot dans le grand salon du palais de la Légion d'honneur. 240
Grisaille du grand salon, palais de la Légion d'honneur, par M. Sirouy. (Dessin de l'auteur) 241
Figure du maréchal Mortier, dans le plafond de J.-P. Laurens. Fac-similé d'un dessin de M. J.-P. Laurens 241
Plafond de M. J.-P. Laurens dans la salle du *Livre d'or* au palais de la Légion d'honneur. . 242
Médaillon attribué à Clodion, se trouvant sur l'une des façades du palais de la Légion d'honneur. . 243
Cuisine antique, d'après les documents trouvés à Pompéi. Composition de M. Ch. David. . . . 244
Égypte : Salaison de poissons et d'oiseaux, d'après les peintures d'un tombeau situé près des Pyramides 246
Brasiers, fourneaux portatifs et bouilloires antiques découverts à Pompéi. 247
Couteaux de cuisine antiques. 249
Cuilleres égyptiennes, grecques et romaines. . . 249
Bouilloire, chaudron, casseroles, passoires, huilier, plat à œufs, provenant des fouilles de Pompéi et du tresor de Hildesheim. 252
Console Louis XIV, acquise par le musée des Arts décoratifs. (Vente Pecquereau.). 256
Encadrement de page, composé pour la *Revue des Arts décoratifs*, par M. H. Poterlet. 257
Linteau de porte du temple d'Erechtée. 260
Stèle grecque du monument votif du temple de Thesée. 261
Cheneau en terre cuite du temple de Metaponte. 261
Amphore de Pamphaios, satyre et ménade. Dessin rouge sur fond noir. 262
Peinture de Pompéi 263
Frise du Forum de Trajan. 264
Croquis de M. Émile Bin pour son plafond *l'Harmonie*, exécuté au palais de la Légion d'honneur. 267
Fragment du plafond des *Muses*, exécuté par Ehrmann, au palais de la Légion d'honneur. (Dessin de l'auteur.). 269
Vue du palais de la Légion d'honneur. Panneau décoratif, peint par M. Lansyer, dans le vestibule du palais 270

Pages.

Fragment de porte des petits appartements Louis XV, du château de Versailles. 271
Trophée des armes d'Hercule, exécuté en bronze, dans le grand escalier de Versailles, par Ant. Coyzevox, d'après les dessins de Le Brun. . . 272
Les armes de France et de Navarre. Panneau exécuté en bronze, dans le grand escalier de Versailles, par Ant. Coyzevox, d'après les dessins de Le Brun. 273
Peinture murale, exécutée par M. Cardon, dans la salle des mariages de l'hôtel de ville de Bruxelles. 280
Drap d'or oriental, daté du XIIIe siecle, avec inscription arabe. Appartient au Musée d'art et d'industrie de Lyon. 285
Prix du concours de Sèvres (1882). Jardinière composée par M. Joseph Chéret, ayant remporté le prix du concours. 288
Encadrement de page, composé pour la *Revue des Arts décoratifs*, par M. Libonis. 289
Jardinière en faïence de Deck. Composition de M. Reiber. (Musée des Arts décoratifs.). . . . 291
Les Amants de Vérone. Plat en faïence de Deck. Composition de M. Ehrmann. 292
Panneau en faïence de Deck. Composition décorative par M. Deck, figures par M. Collin. Appartient à M. Bouilhet. 293
Ambroise Paré, par M. Auker. Panneau en faïence de Deck. 294
Plat en faïence de Deck, *les Joueurs d'osselets*. Composition de M. Ranvier. 295
La Japonaise, statuette en faïence de Deck. Composition de M. Reiber. 297
Chiffre de Deck. Composition de M. Ehrmann. . 298
Ornementation byzantine. Chapiteau du cloître de Moissac. 299
Ornementation ogivale. Chapiteau de Notre-Dame, XIIIe siecle. 300
Ornementation ogivale. Frise de Notre-Dame. XIIIe siecle. 300
Base des trois Grâces, de Germain Pilon. 301
Ornementation de la Renaissance. Panneau de porte du château d'Anet. 302
Pilastre du tombeau de Louis XII. 303
Panneau peint de la galerie d'Apollon, au Louvre. 304
Console de style Louis XIV. 305
Plaque de cheminée, musée du Louvre. Epoque Henri IV. 305
Outil de ciseleur. La Ressing, procedé pour repousser des bosses dans un vase à col étroit. . 308
Outils de ciseleur : boulet, grattoir et rifloirs. . 309
Outils de ciseleur : marteaux et ciselet. 311
Costume d'Anna de Boleyn, à son retour de France. 312
Anna Boleyn, grand costume d'apparat. 313
Portrait de Henri VIII, par Holbein. Fac-similé du carton qui se trouve dans la collection du duc de Devonshire. 315
Anna Boleyn, fille d'honneur de la reine Catherine d'Aragon. 317

Pages.

Pièce de poitrine. 317
Élisabeth. 318
Concours de Beauvais. Canapé Louis XVI à recouvrir en tapisserie de la manufacture. 320
Encadrement de page, composé et dessiné pour la *Revue des Arts décoratifs*, par H. Poterlet. . . 321
Mazerolle : Maquette d'une tapisserie destinée à la décoration du *Roi s'amuse*. 322
La Famille, plafond de M. Destrem, pour la salle des mariages de la mairie de Saint-Maur. . . . 323
Le Porteur de la Halle, modèle de Coutan, exécuté par MM. Christofle et Cie 325
Branches d'éventail en or ciselé, par M. Brateau. 327
Dessin pour le décor des laques. 329
Femme japonaise, d'après un dessin de l'école de Kano. (XVIIIe siecle.). 329
Dessin pour le décor des laques. 330
Dessin pour le décor des laques. 331
Meuble d'encoignure japonais, par MM. Christofle et Cie. (Composition de M. Reiber.). 336
Ciseleurs, orfèvres et tourneurs, d'après Hokousaï. 338
Encadrement, composé et dessiné pour la *Revue des Arts decoratifs*, par M. Libonis. 339
Éventail, composé et gravé par Abraham Bosse. Le jugement de Pâris. 341
Eventail, composé et gravé par Abraham Bosse. Naissance d'Adonis. 343
Le Marchand d'éventails, dans la galerie du palais, par Abraham Bosse. 344
Cul-de-lampe, composé et dessiné par M. J. Passepont. 350
Cadre japonais. 353
La poétesse Komati et Gardien des Rizières dans sa cabane, gardes de sabres en fer ciselé et incruste. 355
Spécimens divers d'incrustation du métal au Japon, croquis d'après les plaques de bronze appartenant au Musée des Arts décoratifs 357
Vase à fond d'email cloisonné, par MM. Christofle. 361
Cul-de-lampe, animal japonais. 363
La Chambre à coucher au XVIIIe siècle, d'après Moreau le jeune. 365
La Chambre à coucher de Mme Récamier, d'après un dessin de Percier 368
Lit de repos 370
Canapé. 370
Duchesse avec encoignure. 371
Veilleuse à la turque. 372
Paphose. 372
Turquoise. 372
Duchesse à bateau. 373
Types divers de grecques et de méandres : les grecques à ressauts, les grecques allongees, les grecques entrelacées, les grecques retournées, les grecques doublees, les grecques syriaques, les grecques mexicaines, les grecques rompues. 375-380
Encadrement de page composé pour la *Revue des Arts décoratifs*, par M. Lambert, peintre à la manufacture de Sèvres. 381

TABLE

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE

Album pour photographies, exécuté par MM. Engel, relieurs, 224.

Allemagne (progrès des industries d'art en). Travaux de l'école de Dresde dirigés par le professeur C. Graff. Les œuvres de MM. Turpe, Freedrich Bernhardt, dans le mobilier. — M. Henninger, orfèvre de Berlin. — Les papiers peints de MM. A. Schutz et Ernest Schutz, etc., 27, 28. — Exposition de Nuremberg, 115 et 145.

Amateurs (les artistes). Mme la comtesse de Biencourt, 173; ses œuvres de sculpture exposées au Musée des Arts décoratifs : chenets, coupes, lanternes en bronze, etc., 174-175.

Américaine (l'habitation). Du rôle des femmes dans l'aménagement intérieur des maisons, 206. — Colonial-House, sa disposition, 207. — Les maisons et les rues à New-York, 207. — L'hôtel de M. D. 208. — Les maisons à Philadelphie, disposition intérieure, 208. — Maison du docteur H. à New-York, 210. — Cercle de la ligue de l'Union. 210. — Mme Wheeler, les femmes américaines et leurs travaux, 211, 212. — Cours de M. Pitman, 212. — Vente des objets confectionnés à l'école, 212. — Ecole de Cincinnati, 212-213. — Travaux de sculpture sur bois, 213; broderies. — Mme Wheeler, ses élèves et leurs travaux, 214.

Belgique, situation de l'art décoratif dans ce pays, 281. — La décoration de la Grand'place à Bruxelles, 281. — Les peintures murales de M. Geets dans la salle gothique de l'Hôtel de Ville et les panneaux de la salle des mariages de M. Cardon, 282-283. — Projet d'annexion de l'École des Arts décoratifs de Bruxelles à l'Académie des Beaux-Arts, 283.

Bénitier offert par les dames de la ville de Marseille à la comtesse de Chambord, à l'occasion de son mariage (1847), exécuté par Froment-Meurice, 201.

Bracelets exécutés par Froment-Meurice en 1839, 196.

Broderies en Amérique, 214.

Canapé, définition de ce meuble, ses dérivés, 369, ses usages et sa construction, 370. Ce qu'en dit Mme de Sévigné, 371.

Céramique au Salon des Arts décoratifs de 1882 (La), 10. — Conseils pratiques pour la peinture sur faïence et sur porcelaine. Les qualités nécessaires à la peinture sur faïence et sur porcelaine; indication des principaux modes de décoration employés aujourd'hui; l'émail cru et l'émail cuit, le grand feu, décoration de la faïence fine ou terre de pipe, sans émail et sur émail; décoration de la porcelaine sur émail; pâtes d'application ou pâtes colorées, barbotine, terres vernissées, 16-18. — Couleurs à employer, 59. — Essences 60. — Molettes et pinceaux, 61. — Dessin; Poncis, 64. — Enlevage à la laque, 85. — Échantillonnage des couleurs, 85. — Du posage des fonds, 112-114. — De l'emploi des couleurs, 141-144. — Des différents genres de décoration, 177-179. — Peinture en camaïeu, 203-205. — Précautions à prendre dans l'exécution des sujets décoratifs, qui ne peuvent être faits du premier jet et qui demandent des reprises ou des retouches, 278. — L'écaillage, 279. — Décoration en pâte blanche d'application, l'un des plus agréables à pratiquer, 381-383.

Céramique (la), à l'Exposition de Bordeaux, 123.

— Nouvelles majoliques à reflets métalliques, 287.

— (La Chambre syndicale de la), et de la verrerie, 287.

— Un maître céramiste contemporain: Th. Deck; étude sur lui, 289-298.

— Au Salon de 1883, 325-326.

Chaise longue. — Est un meuble de chambre à coucher, 369. — Son histoire, ses variétés : *le sofa, l'ottomane, la duchesse, la veilleuse, la paphose, la turquoise*, 371-372. — Ce que c'était qu'une *duchesse à bateau* et ce que coûtait ce meuble au XVIIIe siècle, 372.

Chambre à coucher. — Études sur l'ameublement de cette pièce, 20, 44, 180, 364.

Ciselure (Histoire de la) sur métaux. Division du sujet en trois parties : 1° Explication des procédés du métier; 2° Histoire de la ciselure, 306; 3° Le lien qui existe entre la ciselure et l'orfèvrerie et tous les arts du métal, 307. — L'art et les artistes du métal, 307. — De la nécessité qu'il y aurait à créer un cours de ciselure à l'Ecole des beaux arts, 307-308. — Les ouvriers ciseleurs, 308-310. — Barye et Carrier-Belleuse, 309-310. — Les ciseleurs dans l'orfèvrerie d'argent, 311. — Les ciseleurs japonais, 311, 337-338, 353-359.

Contrefaçon, voyez Exportation.

Costume (le) au théâtre. Les costumes de l'opera

d'Henri VIII. M. Lacoste, dessinateur des costumes de l'Opera, 312. — Études préalables, recherches à Londres, à Hampton-Court, à Richmond à Windsor, au British Museum, etc., pour obtenir des documents authentiques sur les costumes anglais au XVIe siècle, 314-315. — Les dessins de M. Lacoste pour la *Revue des Arts décoratifs* : les costumes d'Anna de Boleyn, 316-317. — D'Elisabeth et d'Henri VIII, 318.

Coyzevox et ses travaux d'art décoratif, 271. — Le caractère de ses ouvrages, 272. — La décoration de l'ancien escalier des ambassadeurs et du salon de la Guerre au château de Versailles; les trophées des *Armes d'Hercule* et de celles de *Minerve*, 273. — Description de ses autres travaux à Versailles, à Sceaux à Chantilly, à Paris, 274-275. — La statue triomphale de *Louis* XIV.

Deck (Théodore), ses débuts comme céramiste, 289. — Son apprentissage chez Hügelin, 290. — Ses voyages en Alsace, en Allemagne et en France, 290-291. Sa première installation à Paris, boulevard Saint-Jacques, 292. — Il trouve les couleurs de la céramique persane, 292. — Ses premiers travaux à l'Exposition des Arts industriels de 1861, 295. — Ses rapides succès, 296. — Description des principales œuvres exécutées par lui, 296-298.

Diplôme (modèle du) décerné par l'Union centrale des Arts décoratifs à l'occasion de l'Exposition du bois, des tissus et du papier, par M. Ed. Michel, 150.

École nationale des Arts décoratifs de Paris. — Distribution des prix, 87. — Discours du directeur de l'École, 87. — Discours de M. de Ronchaud, 90.

École régionale de Tours; transformation de l'école de dessin en école régionale des beaux-arts, 93. — Réorganisation de l'école, distribution des prix, 93.

École nationale d'Art décoratif de Limoges. — Distribution des prix, 93. — Exposition des travaux des élèves, 156. — Réorganisation de l'enseignement de la peinture céramique et du modelage à l'école de Limoges, par M. Louvrier de Lajolais, 158. — Création de cours nouveaux, 159. — Critique des travaux exposés par les élèves, 160.

Eventail. — Exposition d'éventails anciens organisée par la *Fine art society*, p. 24. — L'heureux hymen, éventail peint par Lancret, 22-23. — Éventail du mariage de Marie Leczinska, peint par Boucher, 23. — (Etudes sur les) d'Abraham Bosse, 339. — Eventails de la *Galerie du Palais*, le *Jugement de Pâris*, la *Naissance d'Adonis*, les *Quatre âges*, leur description, 341-342. — La mode des éventails sous Louis XIII, manière dont les femmes les portaient, 343-344.

Exportation française et la contrefaçon, étude publiée par la chambre syndicale des négociants-commissionnaires de Paris, par M. E. Lourdelet, 223.

Exposition (7e) de l'Union centrale : le *Bois*, le *Tissu*, le *Papier*, 65-67. — L'histoire du Tissu, 98. — Plan des organisateurs de cette exposition, 98. — Quelques métiers de tisserand, 100. — Étoffes de la Chine, 104. Les échantillons de tissus du moyen âge envoyés par le South-Kensington Museum, 104. — Les étoffes prêtées par les collectionneurs et celles envoyées par le musée de Lyon, 104. Tentures de Ph. de La Salle exposées par le musée de Lyon, 104-105. — Collection de bonnets, prêtée par M. Germain Bapst, 108-111. — L'histoire du papier peint, 129. — Les fabricants de papiers peints : Réveillon, 130-132. — Zuber, 132. — Jacquemart 122. — Dufour, 132-134. — Dauptain, 136 — Simon, 136. — Madere, 136. — Délicourt, 137. — Dumas, 137.

Exposition bavaroise d'industrie et des arts et metiers à Nuremberg, 115. — Les tissus, 117. — Brosses et pinceaux, 117. — Glaces, 118. — Fourneaux en faïences, en majoliques, 118. — Poteries, faïences et porcelaines, 118. — Orfèvrerie, 118. — Bronzes et cuivres, 118. — Le fer, 120. — Armes, 120. — Fer-blanc, fil de fer et plomb, 120. — Jouets, 120. — Horloges, 120. — Le bois, 121.

— de Nuremberg. II. Sculpture en bois, 145-146. — Les objets exposés par M. Wollenweber, orfevre, fournisseur de la cour à Munich, 146. — Chambres complètes, 146-149. — Le pavillon des Beaux-Arts, 149. — Les ustensiles de peinture, dessin, écriture, 149. — Groupe des écoles des arts et métiers, 149. — Résultat financier de l'Exposition, 150.

Exposition industrielle de Bordeaux, contemporaine et rétrospective, 122. — La céramique, 123. — L'ameublement, 123. — L'orfèvrerie, 123. — Les envois de la maison Christofle, 125-126. — L'exposition rétrospective, 126. — Tapisseries, pendules, bahuts, crédences, fauteuils, émaux et médailles, écrans, poteries, etc., 126. — Collection de vieux bijoux exposée par M. Servan, 126. — Mobilier italien de M. Roustaing, 126 — Bahut faisant partie de la collection de M. E. Fauché, 128.

Exposition de Moscou. — Le développement de l'industrie russe, 185-186. — L'orfèvrerie, 187. — L'exposition de Ovtchinnikof, 187. — L'école Strogonof de Moscou, 188.

Exposition de l'Art japonais, 329.

Exposition des œuvres de M. Paul Baudry à l'orangerie des Tuileries, organisée par l'Union centrale, comme complément au Salon des Arts décoratifs, 12. — Les portraits, 13. — Le plafond les *Noces de Psyché*, 13-14. La *Saint-Hubert*, 15. — Le plafond *Phœbé*, etc., 15.

Exposition d'art industriel de Lille, comprenant des objets modernes dans les différentes catégories du meuble, du bronze, de l'orfèvrerie, des tissus; composition du jury, participation de chaque société aux récompenses, achats effectués par la commissson en vue d'une loterie, 25.

Exposition annuelle de la Société des Amis des arts de Nîmes, 26-27.

Froment-Meurice, un des maîtres de l'orfèvrerie française au XIXe siècle, 193-194. — Les pièces sorties de ses ateliers de 1840 à 1855 : service à thé style du XVIe siècle, 195-196. — Bracelet en or ciselé, 196. — Épingles de cravates, 196-197. — Broches, 197. — Toilette en argent ciselé, 199. — Seau à rafraîchir, 199. — Calice, 199. — Bouclier des courses, 199. — Benitier, 201. — Coupe des vendanges, 201. — Toilette offerte par souscription par les dames de France à S. A. R. la duchesse de Parme et Lucques, 202. — Milieu de table commandé à Froment-Meurice pour le duc de Luynes (modèle de M. Feuchères), 225-226. La *Léda*, groupe de Pradier, exécuté en matières associées, 227. — La toilette de Vénus, 227. — Les objets exposés à l'Exposition de 1855, 228-229. —

L'article de Gustave Planche dans la *Revue des Deux-Mondes*, sur l'orfèvrerie et l'ébénisterie à l'Exposition de 1855, 229-231. — Lettre de M. Paul Meurice, protestation des collaborateurs de Froment-Meurice, 232. — Lettre de David d'Angers à Mme Ve Froment-Meurice, 233.

Horloge exécutée par MM. Bapst et Falize, pour M. Morrison, de Londres.

Industries (enquête sur les) d'art, 287.

Japonais (l'Art). A propos de l'exposition organisée par M. Gonse, 328. — Lettres de M. Josse : la civilisation au Japon, 330. — Le succès obtenu aux expositions, 330. — Le catalogue de M. Gonse, 331. — Le danger pour les orfèvres d'imiter ou de copier les œuvres japonaises, 331. — L'émail, 332. — La renaissance de l'émail, M. Tard et l'émail cloisonné, 332. — Le cloisonné en orfèvrerie, 333. — Les couleurs des émaux copiés sur les vieux cloisonnés de la Chine, 334. — MM. Tard, Christofle et Falize aîné, importateurs de l'émail cloisonné en France, 334. — Les œuvres de MM. Christofle et Cie en ce genre, 336. — Les principales représentations des cloisonnés japonais, 337-338, 353-363.

Lit (le), son histoire, lit égyptien ; le lit grec, lit romain, 44. — Les lits aux xiie, xiiie, xive, xve, xvie, xviie, xviiie et xixe siècles : Lit de la chambre à coucher de Henri IV, 48. — Le *lit d'angle*, 52. — *Lit à l'impériale*, 52. — *Lit à la duchesse*, 52. — *Lit à la polonaise*, 52. — *Lit à la turque*, 52. — *Lit à tombeau*, 52. — *Lit à la romaine*, 52. — *Lit à pavillon*, 52. — *Lit guerrier*, 53. — *Lit à la Neptune*, 54. — *Lit du roi Charles* X, 54. — Le lit à l'époque contemporaine, 55-58.

Louvrier de Lajolais, voy. *Ecoles*.

Maison modèle (Études et types d'ameublement), plan adopté par l'auteur, 20. — Histoire du lit, 48, 58. — La chambre à coucher : de la disposition des meubles, 180-184. — La décoration murale, 184. — Choix du bois, 184. — Description d'une chambre à coucher imaginée par Edgar Poe, 363 ; la chambre à coucher au xviiie siècle, 365 ; celle de Mme Récamier, 368 ; les sièges qui doivent l'orner, 369-373.

— en Amérique, 206.

Mobilier (A propos de l'Exposition de l'Union centrale, Quelques réflexions sur le). — 161. — Des difficultés qu'éprouve un artiste à parler de son art, des considérations dans lesquelles il faut entrer pour se prononcer sur la valeur d'un meuble, 162. — L'estime du public pour les œuvres contemporaines, 162-163. — La manie de l'ancien et son influence sur l'industrie de l'ameublement, 164-165. — Retable de M. Pillet-Will, 167. — Triptyque de M. Roy, 167. — Panneaux en bois prêtés par M. Piot, 167. — Meuble Henri II appartenant à M. Etienne, 167. — Crédence en noyer appartenant à M. Corroyer, 168. — Deux cariatides appartenant à M. Goupil, 168. — Les salles du mobilier national, 168-172.

Mosaïque. — La technique de la mosaïque décorative, 68. — Exécution du modèle de M. Lameire pour la décoration en mosaïque d'une bande destinée à être placée sur le fronton du principal bâtiment de la nouvelle manufacture de Sèvres, 69-73. — Composition en mosaïque de M. Hébert pour le Panthéon, 74. — Encadrement en mosaïque de M. Galland pour le Panthéon, 74. — Création d'un atelier de mosaïque décorative, avec M. Gerspach pour administrateur, 384.

Musée d'art et d'industrie de Lyon. — Acquisition d'un drap d'or du xiiie siècle avec inscription, 284.

— de South-Kensington. — Préparation de l'exposition d'art décoratif scandinave, 24.

Manufactures (les) nationales sous la république de 1848, 152. — Les manufactures de Sèvres, des Gobelins et de Beauvais après la révolution de Février, 152. — Institution d'un conseil de perfectionnement, 152. — Création du *Bulletin semestriel des manufactures nationales*, 152-153. — Suite d'articles qui devaient paraître dans les premiers numéros de ce *Bulletin*, 153. — Question de reproduction des tableaux, 153-154. — Exposition spéciale des manufactures nationales, 154. — Rapport de M. de Lasteyrie au ministre, 154. — La peinture sur lave de Volvic à la manufacture de Sèvres, 155. — Destination arrêtée d'avance des œuvres d'art décoratif, 155. — Proposition de concours, 155. — Le personnel fixe, 155. M. Gérôme, 155. — Les crédits des manufactures, 219. — Rapport de M. P. Mérimée, 219-221. — La manufacture de Sèvres de 1848 à 1871, 221. — Budget de la manufacture, 221. — Les produits de Sèvres à l'Exposition de Londres, noms des artistes les plus distingués, 221. — M. Riocreux, M. Salvetat et M. Ebelmen, 221. — Crédits annuels des Gobelins et de Beauvais, 221. — La production individuelle des tapissiers, 222. — La manufacture des Gobelins de 1848 à 1852, 222. — Les directeurs des ateliers de tapisserie aux Gobelins et à la Savonnerie, 222. — Les tapissiers, 222. — Les appointements, 222. — Manufacture de Beauvais, 222.

— de Sèvres. — Prix du concours de 1882, jardinière composée par M. Joseph Cheret, 288.

— de Beauvais. — Concours : Canapé Louis XVI à recouvrir en tapisserie de la manufacture, 320.

Normand (Ch.), architecte, dessinateur et graveur ; son éducation, ses premiers essais, les prix qu'il obtint ; prix de Rome : *projet de marché public*, 217. — Les volumes qu'il publia, 218. — Prix de 2,000 francs au Salon de 1802, volumes publiés de 1815 à 1840, dessins de billets de banque, figures de cartes à jouer ; ses qualités au point de vue décoratif ; ses fils, 218.

Outils (Décoration de quelques) allemands du xvie siècle, 75.

— de ciseleur, 308-311 ; — des céramistes, 61 ; des mosaïstes, 74.

Orfèvrerie. Plaque en argent offerte au duc d'Albany à l'occasion de son mariage, sortant des ateliers de MM. Elkington, 24.

— à l'exposition de Nuremberg, 118.

— à l'exposition de Moscou, 187.

— et bijouterie de Froment-Meurice, 193-202, 225-227.

Ornements (Causerie sur l'étude des). — Conférence de M. Lechevallier-Chevignard à la session normale des professeurs de dessin, 257. — Les ornements égyptiens, 260. — Les ornements grecs, les oves, les palmettes, les denticules, les rais de cœur, 260. — Etude des ornements de quelques monuments grecs, fragment de l'Erechtheion, cheneau du temple de Metaponte, 261. — Les ornements des vases peints,

262. — L'architecture romaine, les peintures de Pompéi, 262-264. — Le style byzantin, 299. — L'art ogival dont l'ornementation s'inspire des plantes, 301. — Les ornements de la renaissance et leur caractère, 302. — L'ornement sous Louis XIV et sous Louis XV, 303. — Conseils pour le dessin d'ornement, la ligne d'horizon, 304. — Le professeur doit se préoccuper avant tout du dessin de l'ensemble, 305.

— Origines de l'ornement et ses types élémentaires, 345-346. — Étude spéciale sur les *grecques* et *méandres* : ce sont des ornements composés de bandes ou lignes droites se repliant en crochets régulièrement sur elles-mêmes, 346-347. — La grecque chez les Chinois et les Japonais, chez les Mexicains, les Indiens, etc., 348. — Ce qu'on appelle *temps* d'une grecque, les lignes horizontales qui la forment, 349. — Différents types de grecques et de méandres, 350. — Les grecques à *ressauts*, 375; les grecques *allongées*, 376; les grecques *entrelacées*, 377; les grecques *doublées*, *syriaques*, *rompues*, etc., 378-380.

Palais (décoration du) de la Legion d'honneur, 236-237. — Le général Vinoy, souscription organisée par lui pour restaurer le palais de la Légion d'honneur, 237. — M. Mortier, architecte du palais, ses prétentions, 237. — Rapport de M. Ph. de Chennevières, 239. — Les divers travaux attribués à MM. Maillot, Sirouy, Bin, J.-P. Laurens, Ehrmann, Ranvier, Yvon, Viger-Duvignan, Fournier, P. Flandrin, Al. Desgoffe, Lansyer, Navlet, Chardin, Mme Escalier, 239-240. — Note de Th. Maillot sur sa coupole, 241. — Note de Sirouy sur les pendentifs du grand salon rond, 241-242. — Lettre de M. J.-P. Laurens, 242-243. — Description du plafond de M. Bin, 265-266. — Plafond de M. Ehrmann, 266-286. — Le plafond de M. V. Ranvier, 266-268. — Les panneaux de Mme Escallier, 268. — Le tableau de M. Yvon, 269-270.

Papier peint. — L'histoire du papier peint à l'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs, 129-137. — Mort d'un dessinateur de papier peint : Martin Riester, 319.

Riester (Martin), dessinateur de papier peint, 319.

Salon des Arts décoratifs (1882). — Organisation du Salon des Arts décoratifs par l'Union centrale, 2. — Projet de M. Falguière pour le couronnement de l'Arc de Triomphe, 3. — M. Galland, peintre-décorateur, 4. — L'Escalier et le Salon de l'hôtel de M. Bonnat, exposé par M. Guifard, décorateur, 6. — M. Sandier, architecte-décorateur, ses aquarelles : le *Salon*, la *Salle à manger*, la *Bibliothèque*, le *Boudoir*, la *Chambre à coucher*, 6. — *Phœbé*, plafond de M. Thony Faivre, 7. — *Vénus marine*, plafond de M. Mazerolle, 7. — *Psyché enlevée par Zéphire*, plafond de M. Machard, 7. — *Réveil de la nature*, plafond de M. Pinel, 7. — M. Gervex, M. Carolus Duran, 7. — Panneaux décoratifs envoyés par M. Truffaut, 7. — Les cartons des vitraux composes et dessinés par M. Reiber, exécutés par M. Oudinot, peintre-verrier, pour l'hôtel de M. Vanderbilt, 8. — La tapisserie au Salon : la *Tornatura* de M. Lechevallier-Chevignard, modèle d'une tapisserie des Gobelins destinée au musée céramique de Sèvres, 9. — Médaillons en grisaille par M. Galland, 9. — Compositions allégoriques de M. Lemeire, 9. — Paysage de MM. Paul Collin et Harpignies, pour le grand escalier du Sénat, 9. — Feuille de paravent, par L. Parvillée, 9. — Envois de la manufacture de Beauvais : modèles de canapés de M. Dieterle et Chabal-Dussurgey, 9. — Esquisses de M. Geets, de Malines, ayant servi de modèle aux tapisseries exécutées par la maison Braquenié pour l'hôtel de ville de Bruxelles, 10. — La céramique : modèle de vase exposé par M. Sandier, 10. — M. Lameire, son modèle de vase exécuté à la manufacture de Sèvres, 10. — Envois de MM. Boulenger, Barbizet et Pull, 10. — Dessins de M. Carrier-Belleuse, 10. — Peintures pour éventail de MM. Lansyer, Hédin, T. Faine, 10. — Eaux-fortes typographiques exposées par M. Bodmer, 11. — Tableaux de M. Cazin, 33. — Pastels de M. de Nittis, 34. — La *Prudence*, modèle au tiers d'une statue de M. A. Millet, 35. — Le *Travail* et la *Bienfaisance*, groupes de M. Delaplanche, 35. — Groupe de M. Decorchemont, 39. — Le *Sphinx* de M. Ch. Gauthier, 39. — Modèles de bas-reliefs de M. Barrias, 39. — MM. Chédeville, Frémiet, Legrain, 39. — Epée d'honneur offerte au général Cissey, exécutée par la maison Froment-Meurice, 39. — Miroir de M. Boulez, 39. — Assiettes en étain, de M. Brateau, 39. — Tasse en argent et flambeau en fer forgé, exposés par M. Favier, 40. — Papillon en émaux cloisonnés, de M. Debut, 40.

Salon des Arts décoratifs (1883), 321. — La façon dont il est organisé. Difficultés que rencontre l'Union centrale pour lui donner le développement nécessaire, 321-323. — Ce qu'il y aurait à faire pour lever les obstacles et attirer les exposants, 324. — Examen critique des objets envoyés. — Modèles de tapisseries en cours d'exécution commandés à M. V.-F. Galland pour la manufacture des Gobelins, 327. — Modèle exécuté pour Beauvais, par M. Chabal-Dussurgey, 327. — Esquisse d'un carton de M. W. Geets, 327. — Peinture de M. Mazerolle, pour servir de décor au *Roi s'amuse* et imitant la tapisserie, 327. — Projet de plafond de M. Destrem, 328. — Esquisses de M. Besnard pour la décoration de la mairie du XIXe arrondissement, 328. — Esquisses de M. Besnard, 328. — Dessus de porte de M. Chaplin, 328. — Dessins de MM. Boulenger et Bourgeois, 328. — Fleurs de Mlle Desgrange, bouquets de Mme M. Lemaire, esquisses de M. Galland, 328. — L'orfevrerie, 328. — La maison Christofle et son exposition, 328. — Coupe exécutée par MM. Fannière frères, 328. — Céramique, la *Lutte des perroquets* de M. Parvillée, 328. — Plaques en pâtes rapportées de M. Taxile Doat, 328. — Émail de M. A. Meyer, 328.

Sauvrezy, article nécrologique sur lui. Il est un des ébénistes le plus originaux du XIXe siècle. Caractère de son talent, sa vie et ses principaux travaux, 351-352.

Tapisserie (la) au Salon des Arts décoratifs, 9.

Ustensiles de cuisine, 244. — Les premiers ustensiles de cuisine; l'argile, les premières poteries, 245. — Le feu, le soufflet, l'époque à laquelle il remonte, 246. — Le foyer, les fours et les fourneaux, 247. 248. Les réchauds des Grecs et des Romains, 248. — La nourriture en Égypte, ustensiles de cuisine chez

les Egyptiens, 248-249. — Les cuillers, 249. — La cuisine des Assyriens et des Perses, 249. — Les mets grecs, 249. — Les ustensiles de cuisine grecs, 250. — La cuisine et les repas à Rome, 251. — Restes de la cuisine de la Maison du Questeur, à Pompéi ; ustensiles de cuisine, 251-252.

Ventes. — Vente de la collection de M. Paul de Saint-Victor, 31. — Vente de la collection d'objets d'art de M. Ed. Fould, 31. — Vente de la collection Benjamin Fillon, 32. — Vente de la collection Timbal, 32. — Vente de la collection de M. Namburger, d'Utrecht, 32. — Vente de la collection Maffei, de Vérone, 32. — Vente de la collection de faïences françaises de M. Michel Pascal, 32. — Vente de la collection de porcelaines de M. du Sartel, 32. — Vente de la collection d'instruments de musique de M. Savoye, 32. — Vente Hamilton, 61-64. — Vente Paul, de Hambourg, 189. — Vente des céramiques de M. Marquis, 255. — Vente des meubles anciens réunis par M. Pecquereau, 255-256. — Vente de collections d'échantillons d'étoffes achetées par le Musée des Arts décoratifs, 255.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

Le Salon des Arts décoratifs, I, par René Ménard 1
Exposition des œuvres de M. Paul Baudry, à l'Orangerie, par P. Rioux de Maillou . . . 13
Conseils pratiques pour la peinture sur faïence et sur porcelaine, par Ed. Garnier 16
La maison modèle, études et types d'ameublement, I, par Victor Champier 19
Lettre d'Angleterre : Exposition d'éventails et cadeaux offerts au duc d'Albany à l'occasion de son mariage 22
Chronique de l'enseignement 25
Gazette universelle 26
Tablettes du collectionneur 31

Le Salon des Arts décoratifs (*suite*), par René Ménard 33
La maison modèle, étude d'ameublement (*suite*) : le lit, son histoire, par Victor Champier . 41
Conseils pratiques : Cours de peinture sur faïence et porcelaine (*suite*), par Ed. Garnier . . 59
Tablettes du collectionneur : la vente Hamilton, par P. O. 62

La 7e exposition de l'Union centrale, par Victor Champier 65
La technique de la mosaïque décorative, par Gerspach 68
De la décoration de quelques outils allemands au XVIe siècle, par A. de Champeaux 77
Conseils pratiques : la peinture sur porcelaine et sur faïence (*suite*), par Ed. Garnier . . . 83
Chronique de l'enseignement : Écoles des Arts décoratifs de Paris, de Limoges, etc. 87
Gazette universelle : l'Exposition de Lille 94

La 7e exposition de l'Union centrale (*suite*) : le Tissu, par Victor Champier 97
Conseils pratiques : Peinture sur faïence et sur porcelaine (*suite*), par Ed. Garnier 111
Lettres d'Allemagne : l'Exposition de Nuremberg, par Hermann Billung 115
Gazette universelle : l'Exposition de Bordeaux ; l'industrie de l'horlogerie dans le Doubs, etc. 122

Le papier peint, à l'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs, par V. Poterlet et P. Rioux de Maillou 129
Conseils pratiques : Peinture sur faïence et sur porcelaine (*suite*), par Ed. Garnier 141
Lettres d'Allemagne : l'Exposition de Nuremberg, II, par Hermann Billung 145

Pages.

Le modèle de diplôme décerné par l'Union centrale à l'occasion de l'Exposition du bois, du tissu et du papier 150

Chronique de l'enseignement : les Manufactures nationales sous la république de 1848, par GERSPACH; l'École céramique de Limoges : exposition des élèves, par CAMILLE LEYMARIE. 152

Quelques réflexions sur le mobilier, à propos de l'Exposition de l'Union centrale, par HENRI FOURDINOIS. 161

Les artistes amateurs : Madame la comtesse de Biencourt, par RIVOLAEN. 173

Conseils pratiques : Peinture sur porcelaine et sur faïence (*suite*), par ED. GARNIER 177

La maison modèle (*suite*); la chambre à coucher : du placement des meubles, par VICTOR CHAMPIER 180

L'Exposition de Moscou, par C.-A. G. 186

Tablettes du collectionneur : la vente de Paul de Hambourg, par HERMANN BILLUNG. . . . 189

Les maîtres de l'industrie française au XIXe siècle : F.-D. Froment-Meurice, argentier de la ville de Paris, par PH. BURTY 193

Conseils pratiques : Peinture sur faïence et sur porcelaine, par ED. GARNIER 203

L'habitation américaine, I, par GASTON DE LÉRIS. 206

Charles Normand, architecte et décorateur, par ANDRÉ LEMOYNE, archiviste de l'École des Arts décoratifs. 216

Les Manufactures nationales sous la république de 1848, par GERSPACH, chef de bureau des manufactures à la direction des beaux-arts 219

Œuvres nouvelles. 224

Les maîtres de l'industrie française : F.-D. Froment-Meurice (*fin*), par PH. BURTY. 225

Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts : Décoration du palais de la Légion d'honneur, par le marquis PH. DE CHENNEVIÈRES. 236

Les ustensiles de cuisine, par P. RIOUX DE MAILLOU 244

Chronique : Nécrologie, tablettes du collectionneur, par VICTOR CHAMPIER. 254

Causerie sur l'étude des ornements, par LECHEVALLIER-CHEVIGNARD. 257

Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts : la décoration du palais de la Légion d'honneur (*fin*), par le marquis PH. DE CHENNEVIÈRES. 265

Coyzevox et ses travaux d'art décoratif, par HENRY JOUIN 272

Cours de peinture sur faïence et sur porcelaine (*suite*), par ED. GARNIER. 277

Lettre de Belgique, par CAMILLE LEMONNIER. 280

Chronique de l'enseignement 284

Œuvres nouvelles : le prix de Sèvres, par VICTOR CHAMPIER. 286

Les maîtres de l'industrie française au XIXe siècle : Th. Deck, par GERSPACH 289

Causerie sur l'étude des ornements (*fin*), par LECHEVALLIER-CHEVIGNARD. 299

A propos de la ciselure, par L. FALIZE 306

Le costume au théâtre : *Henri VIII*, à l'Opéra, par JACQUES DE BIEZ 312

Pages.

Chronique de l'enseignement : le concours de Beauvais 320
Un dessinateur de papiers peints : Martin Riester 319

Le Salon des Arts décoratifs, par VICTOR CHAMPIER 321
L'art japonais, à propos de l'exposition organisée par M. Gonse (Lettre de M. JOSSE) 329
Les éventails d'Abraham Bosse, par ANTONY VALABRÈGUE 339
L'étude des ornements : les grecques et les méandres, par J. PASSEPONT 345
Nécrologie : Sauvrezy 351

L'art japonais, à propos de l'exposition organisée par M. GONSE (*suite*). Lettre de M. JOSSE. 353
La Maison modèle : la chambre à coucher (*suite*), par VICTOR CHAMPIER 364
L'étude des ornements : les grecques et les méandres (*suite*), par J. PASSEPONT 375
Cours de peinture sur faïence et sur porcelaine (*suite*), IX, par ED. GARNIER 381
Chronique 384
TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE 385
TABLE DES GRAVURES DANS LE TEXTE 388
TABLE PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE 392

FIN DE LA TABLE DES MATIERES

A Quantin imprimeur
r. S. Benoit, 7. à Paris

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00643 7582